María Ángeles Vitoria

MIGUEL ÁNGEL

El pintor de la Sixtina

RIALP

MARÍA ÁNGELES VITORIA

MIGUEL ÁNGEL
El pintor de la Sixtina

EDICIONES RIALP, S.A.
MADRID

Índice

Portadilla
Índice
Dedicatoria
Prefacio
Introducción
I. Entrando a los Museos Vaticanos
Galería fotográfica I
II. En la Capilla Sixtina
III. La aventura de la Bóveda (1508-1512)
IV. La pared del Juicio Final (1536-1541)
Galería fotográfica II
V. Una obra dos veces maestra
VI. A la salida de la Sixtina
VII. Selección bibliográfica comentada sobre Miguel Ángel y la Capilla Sixtina
Créditos

En agradecimiento a

Miguel Ángel,
por habernos revelado
a través de admirables formas sensibles
la belleza del misterio cristiano.

A mis padres,
que desde nueve meses antes de nacer
me transmitieron el sentido cristiano de la vida.

A san Josemaría,
que me hizo descubrir
la grandeza de lo que recibí de mis padres.

PREFACIO

Si los antiguos griegos consideraban afortunado a Aquiles por haber contado con Homero para inmortalizar sus hazañas, quizás podríamos decir que Adán y sus descendientes fueron igualmente agraciados por contar con pintores capaces de delinear el rostro y el cuerpo de multitud de figuras que cubren las paredes y la bóveda de la Capilla Sixtina. Uno de esos artistas fue Miguel Ángel: pintor y escultor cuyas obras han forjado un repertorio de iconos universalmente conocidos. Muchos libros, como este, ilustran su portada con el retrato de la Sibila de Delfos; y cuántas veces se ha recurrido a una de las imágenes más hermosas del mundo cuando se ha querido expresar el misterio de la creación del hombre bajo esa mirada profunda y poderosa de Dios presente en la parte central de la bóveda de la Sixtina.

Asimismo se ha dicho que Homero fue ciego; con seguridad, debió difundirse esta leyenda para insistir así en que leía la poesía en su interior. De igual forma, la mirada de Miguel Ángel tampoco estuvo exenta de dificultad: retratar la naturaleza humana es resultado de técnica, ensayo y talento; pero atreverse a plasmar la divina significa actuar de modo similar al del poeta: buscar el arte en el alma y, gracias a una mirada contemplativa —la de quien se sorprende y reflexiona ante lo grandioso de la belleza perfecta—, modelar algo de esa dimensión que le trasciende. De hecho, «el eco o la resonancia que pueden tener las percepciones más pequeñas y su posibilidad de que se conviertan en imágenes poderosas, depende de la capacidad de conservarlas, propia de la imaginación, para volver una y otra vez a ellas ahondándolas»[1].

Si hace veinticinco siglos se afirmó que «cosa leve es un poeta, y alada y sacra»[2], no es menos cierto que los pinceles y el escalpelo de este artista aseguran que reúne estas cualidades que, sin duda, se perciben fácilmente cuando se contemplan sus obras, y, esta es la paradoja del arte: aun siendo su pintura algo sutil y delicado contiene tal fuerza de espíritu que es capaz de levantar nuestra mirada hacia algo más elevado.

El libro de María Ángeles Vitoria es una buena guía para introducirnos en el mundo interior de este pintor del *cinquecento* y de su proyecto de decoración de una capilla excepcional: sus motivaciones y cansancios, sus logros y sus dificultades, pero fundamentalmente su tenaz genialidad para perfilar acabadamente los rostros de aquellos hombres y mujeres en los que creía y que cumplieron su misión en esta tierra; pues si Homero narró con la palabra la cólera de Aquiles, estableciendo un escenario y unos personajes que conformaron la mentalidad de sus contemporáneos, Miguel Ángel detalló con la pintura la misericordia de Dios, siendo consciente de que ese mensaje se dirigía a la humanidad entera. Lo que leeremos, pues, en estas páginas es una aproximación a la agudeza de Miguel Ángel para hacer asequibles y conmovedoramente bellos los

episodios principales de la historia de la salvación.

Silvia Mas

[1] M.A. LABRADA, «Imaginación y trascendencia» en *Estrategias de la imaginación. Fábulas y escenarios*. Actas de la Universidad de Verano. Creación y Talento innovador. La Coruña, agosto 2003.
[2] PLATÓN, *Ion* 534 a.

INTRODUCCIÓN

Miguel Ángel Buonarroti, junto con Rafael de Urbino y Dante Alighieri, forman la gran tríada artística italiana. Y, entre los cultivadores de las artes plásticas, Miguel Ángel —pintor, escultor, arquitecto y literato— ocupa un lugar singular. Sus mismos contemporáneos lo llamaron «el divino», enfatizando el carácter sobrehumano de su inspiración. También Cervantes, en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, pone junto a Parrasio, Polignoto y Apelle, al «divino Miguel Ángel»[3].

Su arte fue conocido, imitado y admirado enseguida, en Italia y en otros países. Los frescos de la Capilla Sixtina se constituyeron en punto de referencia para los artistas de su época. Los pintores que llegaban a Roma se dirigían al Vaticano para hacer diseños de las composiciones miguelangelescas. El Juicio llegó a definirse «Academia del diseño» y «Escuela del mundo». En España, Becerra y Berruguete se consideran discípulos suyos.

La vida de Miguel Ángel Buonarroti atraviesa dos centurias. Nace en Caprese (Toscana) en 1475 y muere en Roma en 1564. Pocos contemporáneos tuvieron una existencia tan longeva. Rafael vivió tan solo treinta y siete años, Domenico Ghirlandaio no sobrepasó los cuarenta y cinco y Pinturicchio no alcanzó los sesenta. Fue protagonista o presenció hechos históricos y culturales de gran espesor y resonancia: el devastador saqueo de Roma llevado a cabo por las tropas de Carlos I de España en 1527, la construcción de la nueva Basílica de San Pedro, el nacimiento y primera difusión de la Reforma luterana, el Concilio de Trento. Conoció a trece Papas[4]. Con Julio II y Pablo III tuvo particular trato y familiaridad.

El arte fue la razón de ser de su vida: «Mi mujer es el arte y mis hijos serán las obras que dejaré», dirá en una ocasión. Aunque cada obra suya constituye una pieza extraordinaria, única, Miguel Ángel es conocido, sobre todo, por la Piedad Vaticana, el David, los frescos de la Capilla Sixtina, el Moisés, y la Cúpula de San Pedro.

Se admira su virtuosismo, su capacidad para lograr escorzos difíciles, las líneas vigorosas y, a la vez, delicadas, de sus esculturas. Suele quedar más en penumbra que este artista era un hombre de profundas convicciones cristianas.

Miguel Ángel es maestro en producir belleza, una belleza que nacía de su profunda espiritualidad y sentido religioso. Sus obras transmiten con gran eficacia el mensaje cristiano. La Capilla Sixtina puede considerarse un «libro» de fe y una catequesis: una visualización pictórica del significado de la historia de la salvación[5].

Existen muchas biografías, apuntes y semblanzas del artista toscano. Algunas son, en buena parte, narración de la historia de las vicisitudes de su tiempo. Abundan los ensayos de valoración estética que, después de la limpieza de los frescos de la Capilla Sixtina concluida en 1994, ha sido necesario revisar en muchos puntos. Son también numerosísimas las guías sobre Miguel Ángel arquitecto, Miguel Ángel escultor y Miguel

Ángel pintor. Y los libros con ilustraciones y poco texto se multiplican incesantemente.

El escrito sobre Miguel Ángel que el lector tiene ahora en sus manos no es propiamente una biografía ni una crítica de arte. Tampoco una guía en el sentido que comúnmente se atribuye a esta palabra. Y, sin embargo, me atrevería a decir que tiene algo de todo esto. Quien lo lea del principio al final comprobará que las guías turísticas, muchas biografías y semblanzas omiten información relevante. He tratado de reunir aquí lo que se encuentra disperso en numerosas publicaciones de muy diverso género, con el deseo de que las mejores páginas de esos textos estén al alcance de los que lean este libro.

No es, por lo tanto, una obra de carácter académico, sino un libro que dirijo a todos. Por eso, no ha estado en mi intención excluir a los estudiosos del arte y de su historia, ni a los eruditos de otros ámbitos del saber. Lo he escrito pensando también en ellos. Esto explica que algunas aclaraciones a pie de página serán apreciadas por algunos, mientras que resultarán superfluas para otros.

He dividido el texto en seis partes, enlazadas por un hilo conductor sencillo: las visitas que he hecho a la Capilla Sixtina a lo largo de treinta años. Invito al lector a considerarse un visitante más que se une al grupo. Me dirijo con él desde la extensa fila que bordea la muralla vaticana hasta la entrada a los Museos, para caminar luego lentamente por las espaciosas galerías que conducen a uno de los lugares más visitados del mundo: la Capilla que encierra los frescos de Miguel Ángel.

En este recorrido hasta el umbral de la Sixtina sitúo la parte I, en la que preparo al visitante con algunas consideraciones generales sobre el arte y le introduzco en la vida y personalidad de Miguel Ángel. Me limito a una presentación de carácter general, hecha, en buena parte, en torno a las principales obras del artista.

El apartado II, ya en la entrada de la Sixtina, ofrece la visión de conjunto del lugar y de su significado. A las dos partes siguientes —III y IV— les dedico el mayor espacio, puesto que el objetivo central del libro es explicar los frescos de la Bóveda y del Juicio. Los datos que presento están respaldados en investigaciones de especialistas. Solo en algunos casos me he permitido insinuar interpretaciones personales, fruto no tanto de lecturas como de las numerosas veces que he tenido la satisfacción de contemplar los frescos de la Sixtina, esforzándome por comprender el lenguaje del color y de las formas que visten su pared principal y la Bóveda.

Entiendo que el significado de una obra de arte viene dado, en primer lugar, por lo que quiso plasmar o transmitir el artífice. Pero pienso que le pertenece también todo lo que perciben en ella las personas que la contemplan, siempre que se trate de lecturas permitidas por la naturaleza misma de la obra. El peregrino o el turista atento pueden ver, en esa expresión de lo bello, dimensiones de verdad y de bondad no percibidas por otros, ni siquiera por el propio artista. Una obra de arte dice cosas de las que quizá su autor no fue consciente: «habla». El arte verdadero interpela siempre, porque el lenguaje de la belleza es universal.

Me ha parecido oportuno completar esta narración de los frescos del Buonarroti con la mención de las censuras que recibió en los comienzos de la Reforma Católica (1563), y

terminar con el veredicto final, más de cuatro siglos después, en el que la Capilla Sixtina fue declarada por Juan Pablo II *Santuario de la Teología del cuerpo*.

La explicación de las pinturas de Miguel Ángel quedaría incompleta sin aportar los datos más significativos que se refieren a la limpieza y restauración que se llevó a cabo entre 1980 y 1994. Son trabajos que hacen de los frescos del artista toscano una obra dos veces maestra[6]. Recojo esta información de modo condensado en la parte V.

Estando en los Museos Vaticanos, es difícil resistir el deseo de visitar la Basílica de San Pedro, emplazada a pocos metros de distancia. Si las imágenes de la Bóveda son ya expresión de la fe de Miguel Ángel, las del Juicio final y las obras que realizó a partir de entonces, sobre todo, la majestuosa Cúpula, y las últimas Piedades, la manifiestan todavía con mayor claridad. Dedico la parte VI al periodo final de la vida del pintor de la Sixtina, dando voz a sus últimos proyectos.

Finalmente, me ha parecido conveniente incluir una selección bibliográfica comentada sobre Miguel Ángel y la Capilla Sixtina. El lector encontrará en estas obras información y detalles que pueden interesarle.

Por trabajar en Italia, he utilizado prevalentemente obras en italiano. La mayor parte de las referencias bibliográficas se refieren a textos en esta lengua. La traducción de las citas al castellano es mía.

Soy deudora principalmente de Papini[7]. Considero que su biografía sobre Miguel Ángel es la mejor que se ha escrito hasta la fecha. Debo también mucho al conocido historiador del arte Timothy Verdon, especialmente a su lectura artístico-teológica de las obras del artista.

Agradezco a mi hermana María Dolores y a su marido Luis el interés con el que han seguido la redacción de este libro y las sugerencias que me han aportado.

Solo me queda desear al lector una visita a la Capilla Sixtina llena de buenas sorpresas. Quien logra abstraerse del natural murmullo producido por los visitantes, podrá escuchar más fácilmente el mensaje que comunican los frescos. Allí la fe habla desde todos los ángulos y suscita en quienes los contemplan el deseo de profesarla[8]. Con la esperanza de ayudar a conseguir este resultado he escrito el presente libro.

[3] Cfr. G. PAPINI, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milano 1949, pp. 454-456.
[4] Sixto IV (1471-1484); Inocencio VIII (1484-1492); Alejandro VI (1492-1503); Pío III (1503); Julio II (1503-1513); León X (1513-1521); Adriano VI (1522-1523); Clemente VII (1523-1534); Pablo III (1534-1549); Julio III (1550-1555); Marcelo II (1555); Pablo IV (1555-1559) y Pío IV (1560-1565).
[5] Cfr. T. VERDON, *Michelangelo teologo,* Ancora, Milano 2005, pp. 5-7.
[6] Así lo expresó la periodista Carmen Sofía Brenes en el artículo que publicó al finalizar la restauración de los frescos de Miguel Ángel. Cfr. C.S. BRENES, *Capilla Sixtina: Una obra dos veces maestra,* en «Crónica», Año VII, Número 321, Guatemala 1994.
[7] Giovanni Papini (1881-1956) es uno de los grandes escritores italianos del siglo XX.
[8] Cfr. JUAN PABLO II, *Homilía con ocasión de la inauguración de la restauración de la Capilla Sixtina,* 8 de abril de 1994.

I. ENTRANDO A LOS MUSEOS VATICANOS

De lunes a sábado y, sobre todo, el último domingo de mes, la ciudad de Roma ve repetirse un mismo espectáculo. De 8.00 de la mañana a 2.00 de la tarde, una inmensa fila de personas camina lentamente desde la plaza de San Pedro hasta la puerta de los Museos Vaticanos.

En el interior de esta gran Galería de arte de todos los tiempos se ofrecen diversos itinerarios. Algunos se detienen ante los monumentos que ha dejado la civilización egipcia; otros, en los espacios dedicados a la cultura clásica. Hay quien muestra su preferencia por el sector etrusco o por el que acoge el arte paleocristiano. Pero todos los visitantes, más pronto o más tarde, terminan confluyendo en la Capilla Sixtina. ¿Qué tiene este lugar que desde 1541 deja mudos y admirados a quienes lo visitan? Sin duda es uno de los enclaves más significativos de la historia del arte. «Antes de haber visto la Capilla Sixtina —decía Goethe— no es posible tener una idea clara de lo que es capaz de hacer el hombre». Y Vasari, artista y escritor contemporáneo de Miguel Ángel, viendo estas pinturas se preguntaba qué podrían ser las obras ya hechas y las que se harían después.

Suelo comenzar con estas consideraciones cuando me coloco en la fila a la altura de la Via de Porta Angelica, en las inmediaciones de Viale Vaticano. El trecho que nos separa de la entrada es suficiente para introducir la visita con algunos elementos que sitúen en el mundo del arte y de la belleza la figura de Miguel Ángel y su tiempo.

Siempre me he preguntado por la razón que explique la persistencia de una multitud de jóvenes y ancianos, creyentes y agnósticos, personas cultas y gentes de escasa preparación, de todas las razas y procedencias geográficas que desean encontrarse, aunque solo sea una vez en la vida y por pocos minutos, en el interior de la Capilla Sixtina.

No parece suficiente alegar como motivo la calidad artística del lugar. Existen en el mundo otras muchas obras maestras. Pero aquí se advierte algo más. Debe haber una razón más profunda de la atracción singular que ejerce. ¿No será que aquí el hombre encuentra una respuesta acabada a sus grandes inquietudes y anhelos?

Puesto que disponemos de tiempo, procedamos con calma y por partes.

1. El arte y los artistas

Con frecuencia, como nos ocurre ahora mientras hacemos la fila, escuchamos un rumor, oímos voces o el ruido producido por el tránsito de coches, motos y personas por

las calles. Muchas veces no trascendemos a ulteriores consideraciones. Pero no siempre sucede así. Cuando vemos el romper del oleaje en el acantilado o escuchamos un poema que ha logrado encerrar el amor en la palabra. Al contemplar un paisaje cubierto de nieve o al escuchar un Nocturno de Mozart. Delante de la Victoria de Samotracia o al advertir ternura en la mirada de una madre a su hijo. En estas y en otras muchas situaciones no solo tenemos experiencia de conocer, ver, oír o sentir algo de la realidad, sino que advertimos también asombro y admiración.

Desde la antigüedad, se ha llamado belleza a esta especie de brillo visible, manifestación de la conjunción de la verdad y de la bondad de las cosas, que produce agrado en quien las contempla[9].

Hay una belleza —un esplendor— que es accesible a todos. Pero existen destellos que solo algunos perciben. Artista es precisamente quien posee un talento peculiar para intuir reflejos de la belleza que otros no ven, y sabe también mostrarlos a los demás a través de sus obras de arte. Tallar una escultura, pintar un cuadro, no es un simple «chapucear» en la materia: es «sacar» a la luz una de sus formas, que permanecía opaca para todos excepto para el artista que ha sabido intuirla. En este sentido decía Balzac que la misión del arte no es copiar la naturaleza sino expresarla, narrarla. Es decir, desvelar la riqueza de la armonía y proporción de lo natural.

Pero, ¿de dónde proviene esta capacidad del artista? ¿Está al alcance de todos? ¿Basta adiestrarse en determinadas técnicas para adquirirla?

Desde antiguo, tanto en ámbito pagano como cristiano, era sentir común la convicción de que los artistas habían recibido de Dios (o de los dioses) un don particular para poder manifestar a los demás hombres una belleza que tenía su origen radical en Dios mismo. Homero, Virgilio y, después, Dante y Tasso, comienzan sus poemas invocando a Dios y a las musas. Miguel Ángel dice que en el momento de nacer, en el parto, le fue dada la «idea» de la belleza, a la que su arte tendría que haberse conformado siempre[10].

En la Italia renacentista, periodo que tiene en Miguel Ángel a uno de sus principales protagonistas, el neoplatonismo penetrado ya de ideas cristianas, veía en Dios la Bondad, la Verdad y la Belleza sumas, atributos que se encontraban dispersos y como disminuidos en las realidades creadas. En el universo, obra de Dios, resplandecía el Verbo Eterno hecho carne. Dos siglos antes, San Francisco de Asís había afirmado que la belleza del mundo visible era la sombra de Dios sobre la tierra.

Marsilio Ficino, humanista de la corte de los Medici con el que Miguel Ángel dialogó en su primer periodo florentino, pensaba que las formas divinas —los modelos con los que se habían hecho las cosas— se encontraban en la materia y también en la mente del artista mediante una cierta revelación-intuición, que era un don del Cielo[11]. Consideraban que la idea que tenía el artista se asemejaba más a la forma divina que la que se encontraba en la naturaleza. Por eso, la pintura o la escultura, más que imitar la naturaleza, la superaban, al mostrar mejor el modelo divino.

Miguel Ángel asumió estas ideas del ambiente neoplatónico que lo circundaba[12], dándoles una expresión propia. Es popular su modo de describir la génesis de una escultura. La estatua existe en potencia en el bloque de mármol, y está también en la

mente del artista. Todo lo que hace al esculpir es descubrir esa idea.

> «*El artista mejor tiene la idea que está también*
> *contenida potencialmente, como forma, en un*
> *bloque de mármol; pero solo la mano,*
> *obedeciendo al intelecto, puede llegar a ella*»[13].

Para Miguel Ángel, el arte resulta de un equilibrio entre trabajo manual y actividad intelectual. «No se puede trabajar una cosa con las manos y con el cerebro otra, sobre todo, si se trata con mármol»[14].

Cuando le preguntaron cómo había hecho la escultura de la Noche, destinada a las Tumbas mediceas, explicó que solo tuvo que quitar del mármol los pedazos que impedían verla.

En la realización de sus obras, la mayor parte de los pintores se atenían a cánones, medidas y proporciones. Rafael es paradigmático en este sentido. De él solía decir Miguel Ángel que no poseía su arte por naturaleza, sino que lo había adquirido mediante el estudio.

Miguel Ángel, en cambio, piensa que el artista ve mejor la belleza presente en la naturaleza «mirándola» en su interior. Por eso busca liberar la forma contenida en la materia siguiendo con fidelidad aquello que ha preconcebido en su mente, sin atarse a cánones pre-establecidos. En una conversación con Vittoria Colonna, comenta: «Las cosas no se pintan exactamente como se ven, y esta libertad artística está muy fundada en la razón»[15].

No prescinde de la observación y del estudio de la naturaleza. Dice Vasari: «Amaba (...) todas las cosas bellas (...) escogiendo la belleza en la naturaleza como las abejas que cogen miel de las flores y la emplean enseguida en sus trabajos»[16]. Así procedía Miguel Ángel: cuando tenía que pintar una figura humana, no copiaba ni imitaba con exactitud lo que veía, sino que miraba muchas y tomaba lo que le parecía más bello de cada una.

En uno de sus primeros sonetos, escrito en diálogo con el Amor, manifiesta su dependencia de esta doble fuente: la naturaleza, y lo que percibe en su espíritu.

> *Dime, te ruego, oh Amor, si mis ojos*
> *ven fuera de mi la verdadera belleza a la que aspiro,*
> *o si la tengo dentro de mí, cuando a cualquier parte que mire,*
> *veo la imagen esculpida de su cara*[17].

Y el Amor responde:

> *La belleza que ves es la suya,*
> *pero se acrecienta y se eleva a un mejor lugar*
> *si se precipita al alma por medio de los ojos mortales.*
> *En el alma se hace divina, honesta y bella,*
> *pues el alma inmortal la desea parecida a ella misma.*
> *Esta —la belleza inmortal— y no la otra es la que llega a tus ojos.*[18]

Pocas veces quedó satisfecho del resultado obtenido: pensaba que la imagen en su mente era más bella que la que lograba reproducir. Por eso destruyó o dejó inacabadas algunas de sus obras. En la Sixtina demolió y rehizo algunas figuras, abandonó mutilándola la llamada Piedad florentina y dejó inacabada la Piedad Rondadini.

De entre todas las realidades de la naturaleza, el cuerpo humano ocupa un lugar singular, pues la corporeidad humana comunica una belleza que conduce más fácilmente que cualquier otra vía hacia la contemplación de lo divino[19].

> «*Y Dios, en su Bondad,*
> *solo se muestra bajo una apariencia graciosa y mortal*
> *únicamente amo esta apariencia porque es un reflejo de Él mismo*»[20].

Miguel Ángel no considera la belleza y la armonía de la formas como un fin: no se queda en ellas. Para él, esa belleza y esa armonía son testimonio de algo que no acaba nunca, que no se extingue con el tiempo. El arte por excelencia es la obra divina. Dios es el máximo artista. En realidad, lo «bello» es Dios mismo, que se hace visible al hombre en las cosas del mundo. Para Miguel Ángel esa belleza es la que conduce de la tierra al Cielo.

Si el arte auténtico narra la belleza que es, en último término, esplendor divino, cabe considerarlo un cierto tipo de conocimiento. Leonardo da Vinci solía decir que la pintura —y el arte en general— eran una forma suprema de conocimiento: un modo de conocer diferente del de la lógica discursiva, más cercano a la intuición y a la sensibilidad.

El arte es, en efecto, a su modo, una vía más profunda de acceso a la realidad sobre el mundo y el hombre y, por tanto, senda privilegiada hacia Dios. Pero lo es únicamente si logra aproximar a las Ideas, a los «modelos» ideados por Dios al crear el cosmos. Allí donde otras formas de comunicación como son la filosofía y la teología encuentran dificultades quizá insuperables, la belleza de la representación artística puede ayudar a mostrar el esplendor deslumbrante de la realidad cristiana[21].

Por eso, como enseñaba Savonarola[22], el arte desempeña una función pedagógica: la de ilustrar a los fieles en las verdades de la fe. Miguel Ángel se mantuvo fiel a esta visión del arte de Savonarola. En sus conversaciones con Vittoria Colonna, comentaba:

> «*La pintura más excelsa debe ser un reflejo, una imitación de cuanto Dios, con su eterno amor y sabiduría, ha creado, ya sea de los seres hechos a su imagen y semejanza, ya de los animales y pájaros que son menos bellos. Pero al mismo tiempo, el pintor debe aspirar a la perfección que exige cada tema. A mi juicio, la pintura que copia la obra de Dios merece el calificativo de sublime y divina, ya represente hombres, animales salvajes desconocidos aquí, un humilde pez, un pájaro o cualquier otra criatura* (...).
>
> *Dibujar cada uno de estos asuntos de acuerdo con su propia naturaleza es, en mi opinión, recrear la obra de Dios inmortal creador, y la obra resultante será tanto más noble y perfecta cuanto más correcta y sabiamente sepa reflejar esa realidad*»[23].

Se entiende en este contexto que a veces se haya parangonado el artista con el sacerdote, en cuanto que su arte media, de algún modo, entre Dios y los hombres.

Esta exigencia del arte de reflejar y guiar hacia lo divino, la advierte Miguel Ángel, con especial fuerza en los últimos treinta años de su vida, a partir del momento en el que

pinta el Juicio final y encuentra a Vittoria Colonna, una mujer culta que pertenecía a la nobleza[24]. Se da cuenta entonces con mayor profundidad de que esta dimensión del arte requiere no solo ser experto sino también llevar una vida piadosa.

> «*Para imitar en parte la venerada imagen de Nuestro Señor, no es suficiente ser un diestro y excelente maestro. Creo que se debe ser además un hombre de vida irreprochable, e incluso, en lo posible, un santo, para que el Espíritu Santo inspire al entendimiento* (...), *pues sucede a menudo que las imágenes mal pintadas distraen la atención de los fieles y les hacen perder la devoción, al menos a los que no tienen mucha; mientras que las que están divinamente pintadas, excitan la devoción de los poco devotos o les llevan a la contemplación y a las lágrimas, y su austera belleza les inspira gran reverencia y temor*»[25].

Me he alargado quizá excesivamente en estas consideraciones sobre el arte, necesarias por otra parte para entender el calado artístico de las obras de Miguel Ángel: lo que pretendió con su pincel y otros instrumentos fue, en último término, escribir acerca de Dios.

La fila de entrada a los Museos procede lentamente. Hay expectación en los rostros. Algunos turistas se lamentan de la espera. Otros aprovechan para hojear o leer una guía que les permita aprovechar mejor lo que contemplarán en breves momentos. Con el lector-visitante al que acompaño continuamos nuestra introducción adentrándonos en la vida y obras de Miguel Ángel.

2. Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564). Breves notas biográficas

Miguel Ángel Buonarroti nació en Caprese —hoy provincia de Arezzo— el 6 de marzo de 1475, y murió en Roma el 18 de febrero de 1564. Era el segundo hijo de Lodovico di Lionardo Buonarroti Simone, *Podestà*[26] de Chiusi y de Caprese, y de Francesca di Neri[27]. Lo bautizaron en la vecina iglesia de San Juan Bautista, dos días después de nacer[28].

No imaginaban sus padres que estaban ante uno de los más grandes genios de todos los tiempos. Nadie podía presagiar entonces que de las manos del recién nacido saldrían obras siempre más admiradas con el paso de los siglos. Por contraste con lo que sucede con un animal, el nacimiento de un hombre es una sorpresa total. Desconocemos si se trata de alguien que llegará a ser un eminente investigador científico, un criminal, un fundador de alguna institución eclesial, una madre excepcional, un escritor consumado, un músico genial, o una persona mediocre. Solo el tiempo podrá decirlo.

Poco después del nacimiento del futuro artista, la familia se trasladó a Settignano, cerca de Florencia. Su madre, de natural enfermizo, murió cuando Miguel Ángel tenía seis años. Poco después comenzó a ir a la escuela, pero prefería frecuentar los talleres de los pintores. La pasión por el arte, más que gestarse a lo largo de su vida, nació con él, en el mismo parto. Apenas supo servirse de las manos comenzó a diseñar, adiestrado por el pintor Francesco Granacci, con el que siempre le unirá gran amistad.

Aunque su padre proyectaba otros planes, viendo la decisión e inclinación del hijo por el arte, le autorizó a los 13 años para que entrase como aprendiz de pintura en el taller de

Ghirlandaio, uno de los mejores pintores de Florencia en aquel momento. Allí dio sus primeros pasos haciendo copias de dibujos de Giotto y de Massaccio.

En una ocasión, Ghirlandaio le entregó un diseño suyo de una cabeza, para que lo copiase. Miguel Ángel le restituyó un folio con el dibujo. Los aprendices del taller rieron, descubriéndose entonces que había copiado tan bien la cabeza y envejecido el folio con tal arte, que el maestro no pudo distinguir el trabajo del alumno del suyo.

Pero la gran pasión de Miguel Ángel era la escultura. Admiraba a Donatello (+1466) posiblemente más que a ningún otro artista. Ambos trabajaron sin descanso hasta la ancianidad, y vivieron una conversión espiritual paralela. Otros dos grandes artistas a los que dedicó particular atención fueron Giotto y Massaccio. Pronto comenzó a frecuentar el Jardín de los Medici, gobernadores de la ciudad y grandes promotores del arte y de la cultura. Lorenzo el Magnífico había hecho traer una colección importante de esculturas y fragmentos antiguos. En el Jardín de su palacio se reunían los jóvenes artistas para estudiar las obras clásicas, guiados por el escultor Bertoldo di Giovanni, discípulo de Donatello. Allí se inició en el aprendizaje de la escultura y, con la técnica del relieve «aplastado»[29], realizó una de sus primeras obras, ***La Virgen de la escalera,*** alrededor de 1491.

A partir de este momento y hasta su muerte, con interrupciones más o menos largas, el mármol se convertirá en compañero inseparable de su vida. Pocos días antes de morir, la mano de Miguel Ángel, casi nonagenario, dará el último golpe de cincel a una Piedad que dejó inacabada, la llamada Piedad Rondadini.

Al ver su talento, Lorenzo el Magnífico lo llevó a su casa, admitiéndolo como un hijo adoptivo. En su Palacio, los Medici habían promovido una especie de Academia. Su Biblioteca custodiaba manuscritos valiosos, y en los Jardines del Palacio se daban cita científicos y literatos. Se reunían también allí los aprendices de arte, que se ejercitaban copiando las obras expuestas en este lugar. El primer Director de la Academia fue Marsilio Ficino, traductor de las obras de Platón y de Plotino. Frecuentaban también el círculo de los Medici Angelo Poliziano, humanista y poeta, y Cristoforo Landino, estudioso de Dante. Al frente de los artistas estaba Bertoldo di Giovanni, discípulo de Donatello. Miguel Ángel se familiarizó aquí con Dante y Petrarca.

Durante este periodo, su vida está unida a la suerte de los Medici. Italia era entonces un mosaico de Estados, Repúblicas y Reinos. La parte correspondiente a Venecia estaba en manos de una aristocracia; Nápoles estaba regida por la Casa de Aragón; el Ducado de Milán y Génova por los Sforza; Lorenzo el Magnífico dominaba Italia central. El Papa, al frente de los Estados Pontificios, tenía buenas relaciones con los Medici, pero cuando murió Lorenzo el Magnífico, en 1492, su sucesor Piero II de Medici no supo tener la astucia política ni el talante diplomático de su padre, lo que le creó numerosos enemigos.

Son tiempos en los que buena parte de la sociedad, príncipes, prelados y pueblo, estaba mundanizada. Algunos religiosos se lanzaron por las calles para predicar con energía las normas de la conducta moral. Explicaban las acciones pecaminosas y el comportamiento justo sobre los contratos, prestamos, dotes matrimoniales, etc. Era

frecuente que estas prédicas terminasen con una procesión penitencial y una hoguera en la que se quemaban objetos considerados mundanos (máscaras, pelucas, fórmulas mágicas, artículos de lujo). Después, se pasaba a la confesión.

El fraile dominico Savonarola (1452-1498) fue el predicador penitencial más famoso del Renacimiento italiano. Intentó re-evangelizar Florencia, corazón del Renacimiento, junto con Roma. Estaba convencido de que la Iglesia entera necesitaba una reforma y promovió la vuelta a la sencillez y santidad de los tiempos apostólicos. Quizá el tono de su predicación fue algo brusco y algunas de sus críticas exageradas, pero movía a la penitencia, a la vida de piedad, a la conducta cristiana. El tono amenazador de algunas de sus arengas, vaticinando que Italia caería en manos de otro pueblo si no se convertían, infundía temor.

Cuando en 1494, Carlos VIII de Francia entró en Italia para conquistar Nápoles, Piero de Medici negoció con él, concediéndole algunas plazas a cambio de dejar libre Florencia. Pero el pueblo toscano lo tachó de traidor y la *Signoria* decretó el destierro de buena parte de los miembros de su familia. Las tropas del rey de Francia invadieron y saquearon la ciudad. La población florentina vio en esto el cumplimiento del vaticinio de Savonarola. Los Medici cayeron, y Florencia se confió en buena parte al monje dominico. Pero algunos grupos políticos presionaron sobre el Papa Alejandro VI, para que prohibiese la predicación de Savonarola, porque su influjo obstaculizaba sus intereses.

La resolución de esta historia es controvertida y delicada. Como se sabe, Savonarola murió en la hoguera en 1498 y los Medici recuperaron el poder. Pero el eco del fraile dominico fue grande, y su predicación dejó una huella profunda en la religiosidad de Miguel Ángel.

Poco antes de la entrada de Carlos VIII de Francia en Florencia, Miguel Ángel, amigo de los Medici, tuvo que huir a Venecia y posteriormente a Bolonia. Allí conoció de manera fortuita a Gianfrancesco Aldovrandi, que estaba al servicio de los señores de la ciudad, y le propuso la realización de algunas estatuillas que faltaban para completar la tumba de Santo Domingo de Guzmán en la iglesia de *San Domenico* (un ángel arrodillado, en el que se advierte la influencia de Luca della Robbia, y dos santos, San Petronio y San Próculo, inspirado en el San Jorge de Donatello).

Un año después regresó a Florencia y, en julio de 1496, fue por primera vez a Roma, como huésped del cardenal Riario. Al llegar a la ciudad eterna, el aspecto de la urbe era muy distinto del actual. Todavía no había comenzado la construcción de la nueva basílica de San Pedro. Cuando paseaba por el Palatino, gozando de esa luz romana que tanto le enamoraba, no imaginaba que desde algunos puntos de la más famosa colina de la ciudad podría contemplarse un día la Cúpula de la Basílica de San Pedro. El Papa era entonces Alejandro VI, de la familia Borja.

Miguel Ángel permaneció en Roma hasta 1501. A esta primera época romana pertenecen esculturas muy heterogéneas, la de ***Baco borracho*** (1496-1498) y la ***Piedad Vaticana*** (1497-1500). La primera la realizó por encargo del coleccionista Jacopo Galli, que quería destinarla al jardín de su casa, convertido en Galería de antigüedades. El

estilo de esta escultura se acerca al de las estatuas helenísticas de Lisippo. Baco tiene en la mano una piel de león, símbolo de la muerte y un racimo de uva, símbolo de la vida. Es una alegoría pagana de la condición humana: la corta vida del hombre está representada por el sátiro escondido detrás de Baco que, saboreando la vida ya se siente abrazado por la muerte.

Pero la obra que lo transformó en el más célebre escultor italiano del momento (y posiblemente de todos los tiempos) fue la Piedad Vaticana, realizada por encargo del cardenal francés de San Dionigi, para que se colocase en la capilla de Santa Petronila de la Basílica de San Pedro. Hizo el encargo confiando en que sería la obra en mármol más preciosa de todo Roma. Miguel Ángel la esculpió en un solo bloque de mármol blanco de Carrara, elegido por él. Solía proceder así con todas sus esculturas: iba personalmente a la cantera, señalando con una M los bloques que había elegido. Conocía perfectamente las vetas de la piedra caliza, casi como si las hubiese recorrido interiormente. Quienes presenciaban su trabajo quedaban admirados al ver que se abalanzaba sobre la piedra con golpes de cincel y de martillo tan certeros que si hubiese quitado una brizna más, habría inutilizado el bloque o destrozado una obra casi terminada.

Cuando Miguel Ángel oyó que unos visitantes habían considerado que la Piedad del Vaticano era del Gobbo de Milán, es decir, de Cristoforo Solari, le dolió que sus fatigas se atribuyesen a otro. Esa misma noche, a la luz de una vela, talló su firma en la banda del vestido de la Virgen: *Michael Angelus Bonarotus Florentinus faciebat*. Es la única obra que firmó.

De esta escultura, síntesis de perfección helénica y de la espiritualidad medieval, dice Vasari que es un milagro que de una piedra haya salido tal perfección. Al mirarla, llama la atención la extraordinaria exquisitez de los detalles y la armonía del conjunto: desde cualquier ángulo que se la observe presenta la misma nobleza de líneas. La composición del grupo escultórico sigue un modelo tradicional. Pero, según el parecer de muchos, nadie ha superado la realización de Miguel Ángel. Cuanto más se contempla esta obra, más bella parece, tanto externamente como en su poder evocador. En el cuerpo de Cristo, el mármol parece haber perdido su dureza, convirtiéndose en carne. Cuando terminó la Piedad, Miguel Ángel tenía veinticuatro años. Según afirma Condivi[30] era ya el primer escultor de Italia, el primero del mundo. Se aseguraba que había superado a los maestros antiguos.

Algunos se sorprendieron al ver que el artista había esculpido el rostro de la Madre tan joven como el del Hijo. Cuando Condivi hizo presente a Miguel Ángel esta observación, respondió:

«*¿No sabes tú que las mujeres castas conservan más tiempo su lozanía que las que no lo son? Con mayor razón una Virgen que no tuvo jamás el más mínimo pensamiento o deseo pecaminoso.*

Todavía quiero decirte más. Esa frescura y juventud se mantiene por caminos naturales, pero además es razonable creer que Dios quiso ayudar en esto, para que el mundo comprobase la virginidad y pureza de su Madre.

Con el Hijo, en cambio, no era necesario hacerlo. Al contrario, queriendo Dios mostrar que su Hijo había tomado cuerpo humano y que se había sometido en todo a lo humano, excepto en el pecado, no necesitó ocultar lo humano con el poder divino. Por tanto no te has de maravillar que, por estas razones, haya hecho yo a la

Santísima Virgen, Madre de Dios, más joven de lo que corresponde en relación con el Hijo, y que al Hijo lo haya dejado en su edad»[31].

En otra ocasión, aludiendo a esta misma circunstancia, comentó: «*Las personas enamoradas de Dios no envejecen nunca*».

Para Miguel Ángel, la Piedad no es un motivo entre otros. Es la representación que refleja de modo particular su alma, sus inquietudes y anhelos. Tendremos ocasión de considerar este aspecto al final de nuestro recorrido, después de haber visitado la Capilla Sixtina.

En 1501, atraído por la implantación de un gobierno republicano, regresó a Florencia, donde permaneció hasta su vuelta a Roma en 1504, al ser llamado por Julio II. A este periodo florentino pertenecen algunas esculturas, relieves y pinturas realizadas por encargo de particulares. Una imagen de la Virgen con el Niño, de tamaño natural, conocida como la ***Virgen de Brujas.*** El Niño está entre las rodillas de su Madre, como si quisiera descender agarrándose de su mano, mientras la Virgen mira a los devotos del pueblo que se acercan al altar.

Otra escultura de este periodo es el ***David***, que se colocó en la plaza de la *Signoria*, como símbolo del valor con el que había que proteger la República de Florencia. Mide cuatro metros de altura, y la realizó en un bloque de mármol abandonado años antes, que nadie se atrevía a utilizar.

Son famosos también dos tondos[32] en mármol. El ***Tondo Taddei*** en el que representó nuevamente la Virgen con el Niño en el momento en que este se aleja mirando un pajarito que aletea en las manos de San Juan Bautista. Se encuentra en la *Royal Academy* de Londres. Otro relieve que tiene como motivo la Santísima Virgen con el Niño es el ***Tondo Pitti.*** Se encuentra en el Museo Nacional del Bargello en Florencia.

Estos dos tondos están esculpidos con la técnica del relieve «no acabado» que, al dejar parte de la superficie del mármol sin modelar, permite obtener efectos de fuertes contrastes de luz.

En la famosa pintura en tabla conocida como el ***Tondo Doni,*** representó la alegría de la Virgen alzando sobre su espalda a Jesús, ayudado por San José. Simboliza el triunfo del nuevo orden encarnado por Cristo sobre el antiguo. Tanto la Virgen como San José participan en él. El mayor protagonismo de San José en relación con las representaciones usuales en las que, en general, figuraba como un personaje casi al margen del evento, es expresivo de la mayor devoción al Santo Patriarca que comenzaba a difundirse. El Tondo muestra, además, a unos jóvenes desnudos. Sobre este particular se han dado las interpretaciones más dispares. La que cuenta con un fundamento más sólido es la que ve en ellos una alusión al mundo pagano. El Tondo indicaría así la historia humana antes de la ley (mundo pagano), la historia humana bajo la gracia, iniciada con la Encarnación del Verbo, y el periodo bajo la ley antigua que podría considerarse representado en otro elemento que aparece en la tabla, la figura de San Juan Bautista. El Precursor hace de unión entre el mundo pagano y el judeo-cristiano.

Estando ya en Roma, Julio II le encargó en 1505 la realización de su mausoleo, que debería colocarse en el exterior de la nueva Basílica de San Pedro, cuya primera piedra

se puso en 1506.

El primer contrato establecía el compromiso de realizar unas cuarenta estatuas de tamaño natural, en cinco años. Miguel Ángel se entusiasmó con un proyecto tan ambicioso. A partir de este momento, el Papa sería su señor y él abandonaría todos sus planes para dedicarse con pasión a las esculturas de la ***Tumba de Julio II***. Fue a Carrara, donde permaneció ocho meses con intención de seleccionar personalmente mármoles sin desperfectos. Sin embargo, por diversas vicisitudes —con el paso del tiempo— tuvo que redimensionar el proyecto disminuyendo su entidad, al menos seis veces. En su larga vida llegó a realizar solo algunas de las estatuas previstas. Esta situación, que se prolongó hasta 1545, constituyó lo que el propio Miguel Ángel llamó «la tragedia de la sepultura».

Pertenecen al proyecto de la tumba la escultura del *Moisés*, hoy custodiada en la iglesia de *San Pietro in Vincoli* (Roma). Esta gigantesca escultura debería haber constituido la parte central del monumento sepulcral de Julio II. Generalmente las guías indican a quien visita *San Pietro in Vincoli* un rasguño sobre la rodilla derecha de la estatua, que testimonia un conocido episodio atribuido a Miguel Ángel. Se cuenta que el artista, cuando había terminado el Moisés, viendo que a su potencia expresiva le faltaba solo la palabra, arrojó el martillo contra la estatua, gritando: ¿*Por qué no hablas*?

Otro detalle de la escultura que suele señalarse es el remolino de la barba en el que escondidos, pero visibles en determinadas condiciones de luz, están los perfiles en altorrelieve de Julio II y del propio Buonarroti.

Según Vasari, los hebreos —hombres y mujeres— formaban filas para ver en peregrinación la estatua de Moisés, venerándola como algo divino.

Estaban destinados también para la tumba, cuatro ***Esclavos*** que se encuentran hoy en París y en Florencia. El llamado esclavo rebelde está inspirado en el Torso del Belvedere y en el Laooconte, dos esculturas de la época helenística realizadas en el siglo I antes de Cristo. La última se encontró en el Esquilino en 1506. Cuando se anunció el descubrimiento, Miguel Ángel y Giuliano da Sangallo fueron los primeros en admirarla: —¡Es el Laoconte del que habla Plinio!, dijo enseguida Sangallo. Julio II adquirió la pieza e hizo que se colocase en el Belvedere del Vaticano, dando un inicio simbólico a lo que con el tiempo sería uno de los Museos más visitados del mundo. Para Miguel Ángel, que era feliz cuando confrontaba sus propias obras con esculturas de la antigüedad, el hallazgo se convirtió en todo un símbolo.

Del grupo escultórico el *Laoconte y sus hijos*, obra de Polidoro y Atenodoro de Rodas, llaman la atención la potencia física y psicológica del personaje central —el sacerdote Laoconte— que, antes de poder advertir a los ciudadanos de Troya del engaño tramado por los griegos, muere junto con sus hijos atacado por unas serpientes.

El Torso es obra de Apolonio de Nestore. Miguel Ángel estudió con atención esta escultura y también la del Laoconte. Solía decir que en ellas había aprendido buena parte de lo que sabía. Tendremos ocasión de admirar estas dos obras en nuestro recorrido por los Museos hacia la Sixtina.

Volvamos al proyecto de la Tumba. Cuando llegaron a Roma los mármoles elegidos

por Miguel Ángel, el Papa no mostró el interés inicial: puesto que se había decidido colocarla en el interior de la Basílica, no en el exterior, primaba construir primero la iglesia. Además, Julio II debía prestar atención a los asuntos de gobierno y conflictos entre las naciones. Miguel Ángel se abatió al constatar que el interés del Pontífice por el proyecto de la Tumba había disminuido y, además, no recibía tampoco los honorarios que le correspondían por las gestiones que había hecho para conseguir los mármoles. Dada esta situación, regresó a Florencia.

Julio II lo llamó de nuevo y en 1508 volvió a Roma. Desde ese año hasta 1512, Miguel Ángel se ocupó de pintar, sin apenas colaboración de ayudantes, la ***Bóveda de la Capilla Sixtina***. Esta aventura merece un relato detenido. Podremos conocer y contemplar con detalle esta obra maestra dentro de pocos minutos, cuando logremos abrirnos paso entre la multitud que llena los pasillos y salas que separan la entrada de los Museos de la Capilla Sixtina.

Al morir Julio II en 1513, sus parientes y albaceas mantuvieron el contrato estipulado por el Pontífice para su tumba. Miguel Ángel trabajaba con interrupciones en las esculturas del Moisés y de los Esclavos, a las que ya me he referido. Pero, hacia 1517, el nuevo Pontífice, León X, de la familia Medici, le encargó la ***fachada de la Basílica de San Lorenzo en Florencia*** y la ***Sacristía Nueva***. Durante casi tres años, Miguel Ángel estuvo en Carrara buscando el mármol requerido para esta empresa. Por diversas circunstancias, a finales de 1520, León X congeló el contrato del artista con los herederos de Julio II, para que Miguel Ángel pudiese ocuparse de otros proyectos, concretamente de las Tumbas Mediceas en la Basílica de San Lorenzo de Florencia.

La Capilla funeraria debía acoger los mausoleos de seis miembros prominentes de la familia Medici, pero Miguel Ángel realizó únicamente las tumbas de Lorenzo el Magnífico y de Giuliano de Medici. En la escultura de ***Lorenzo de Medici***, el artista subrayó el carácter meditativo del gobernante, del príncipe pensativo que se ocupa de la administración de la justicia y de la política. La figura de ***Giuliano Medici*** recuerda la del Moisés tallado para la tumba de Julio II. Otras estatuas alegóricas destinadas a las Tumbas mediceas son: ***El Crepúsculo*** y ***La Aurora***, ***La Noche*** y ***El Día***, que realizó entre 1526 y 1533. El sentido de estas alegorías es el inexorable sucederse de días y de noches, de auroras y de crepúsculos, que consume la vida de los dos príncipes, consignándolos a la muerte. En la pared sur de la Capilla funeraria esculpió la ***Virgen con el Niño***.

Entre 1518 y 1521, realizó también el ***Cristo resucitado*** que se encuentra en la basílica de *Santa Maria sopra Minerva*, en Roma. Abandonó esta escultura a causa de haber descubierto un defecto en el bloque. La terminó un discípulo inexperto.

A León X, después del breve periodo del pontificado de Adriano VI, le sucedió Clemente VII, también de la familia Medici, elegido Papa en 1523. Mientras Carlos I de España y Francisco I de Francia se disputaban entonces la supremacía en Italia, el Pontífice se alió con Inglaterra, Francia, Venecia y Milán, formando la Liga Santa de Cognac. Pero el 6 de mayo de 1527, Clemente VII tuvo que soportar el brutal saqueo de Roma por las tropas imperiales de Carlos V. Un ejército de mercenarios alemanes (los

lanzichenecchi o soldados campesinos) entraron en la ciudad estableciendo su cuartel general en el *Gianicolo*, a pocos centenares de metros del objetivo principal: la zona del Vaticano que, mirada bajo la perspectiva de los asuntos de gobierno con las naciones acometidos por los Papas, la suntuosidad y decadencia moral de ciertos ambientes de la Curia, hacía difícil percibirla como centro de la cristiandad. Las tropas de Carlos V cometieron grandes destrozos, devastando durante varios meses la ciudad. Clemente VII fue defendido heroicamente por la guardia suiza, hasta que pudo refugiarse en el Castel Sant'Angelo, mientras iglesias, monasterios, sacerdotes, religiosos y religiosas eran objeto de violentos ataques. Casi treinta años después de la muerte de Savonarola, este saqueo se consideró como una advertencia y un castigo del Cielo, aquel que Savonarola había anunciado a finales del siglo XV, invitando a la penitencia y a la conversión.

Clemente VII huyó a Orvieto, regresando a Roma un año después. En 1529 se restablecieron las relaciones entre el Papa y Carlos I, que marchó con sus tropas hacia Florencia, deseoso de acabar con el dominio de la Toscana. Miguel Ángel, que se encontraba entonces en Florencia, participó en la insurrección republicana contra los Medici y fue nombrado ingeniero jefe de las fortificaciones de la colina de San Miniato para proteger la ciudad.

Al restablecerse las relaciones entre Carlos V y Clemente VII, los Medici regresaron al poder y Miguel Ángel siguió trabajando en los encargos del Papa. Junto a la iglesia de San Lorenzo se había erigido la Biblioteca Laurenziana, destinada a albergar los libros manuscritos más preciados coleccionados por los Medici. Miguel Ángel se ocupó de la arquitectura del lugar, pero los herederos de Julio II le impusieron dejar ese encargo para dedicarse a la Sepultura. Miguel Ángel propuso un proyecto más sencillo para la Tumba, que los herederos no aceptaron.

En 1532, los descendientes de Julio II seguían presionando. Pero antes de que pudiese llevar a término la Tumba de Julio II, y la Biblioteca Laurenziana, Clemente VII encontró al artista en Florencia en 1533, y le propuso pintar la pared del Juicio en la Capilla Sixtina del Vaticano.

Clemente VII murió en 1534, pocos días después de la llegada de Miguel Ángel a Roma, donde permanecerá ya hasta su muerte. Su sucesor, el cardenal Alejandro Farnese, que tomó el nombre de Pablo III, ratificó el encargo del ***Juicio*** y lo nombró pintor, escultor y arquitecto del Vaticano. Quedaba interrumpido de nuevo el proyecto de la Tumba.

El Juicio es una obra de madurez del Buonarroti, que merece una explicación detenida. Será una escala importante de la visita que estamos realizando. Pero todavía es necesario esperar un tiempo. Seguimos ahora con la semblanza de Miguel Ángel.

Evidentemente no era posible dedicarse a la pintura del Juicio y cumplir los plazos establecidos por las albaceas de Julio II en relación con la Tumba. Por este motivo, Pablo III, en 1536, redactó un *motu proprio* en el que liberó a Miguel Ángel de toda responsabilidad en relación con los herederos de Julio II mientras durase la ejecución del Juicio.

Los años en los que pinta este famoso fresco son también momentos en los que inicia

un profundo cambio interior en la vida del artista. En esta transformación tuvo una parte importante el encuentro, en 1537, con una noble italiana, Vittoria Colonna. Miguel Ángel dará a partir de entonces un sentido más profundamente espiritual a su producción artística, tratando de convertir toda su actividad en alabanza a Dios y en reparación de sus pecados. Son aspectos de la vida del artista determinantes para la hermenéutica de sus obras. Tendremos ocasión de conocerlos en breve, cuando veamos la pintura del Juicio y, luego, durante la última parte del recorrido, en el camino desde los Museos hasta la Plaza de San Pedro.

Después de pintar el Juicio, Pablo III, conociendo la extraordinaria capacidad y talento de Miguel Ángel, le encargó la decoración de la nueva ***Capilla*** privada, llamada ***Paulina***. En ella pintó los frescos de la ***Crucifixión de San Pedro*** y de ***La conversión de San Pablo***. Comenzó a trabajar en 1542, pero tuvo que interrumpir su ejecución durante un tiempo debido a una enfermedad grave. Como sucede con casi todas las obras de Miguel Ángel, especialmente con las de la última época, estas dos pinturas son simultáneamente escenas históricas y confesiones personales. En la conversión de San Pablo, Miguel Ángel alude a la conversión de Pablo III que, después de una vida mundana, se convirtió para vivir con gran dedicación los deberes del estado sacerdotal. En la figura del Apóstol, el artista ha retratado a Pablo III. Son años en los que también el anciano maestro vivía una experiencia de conversión profunda, gracias, en parte, a la amistad con Vittoria Colonna.

En la crucifixión de San Pedro, expresó otro momento esencial de su experiencia religiosa: como en el caso de Pedro, a la conversión sucedió el martirio, la renuncia al pecado y la entrega en las manos de Dios, que culminará en la gloria de la Resurrección.

Dada la edad del artista —sesenta y siete años— Pablo III logró en 1542 que se estipulara el último contrato sobre la sepultura de Julio II. Como condición se pedía que terminase una sola escultura, la del Moisés.

Han pasado casi cuarenta años desde el primer proyecto hasta la ejecución definitiva de la obra. En ese tiempo, Miguel Ángel ha vivido el tormento de no llegar a realizar algo que le entusiasmaba.

En la vejez, el maestro siguió desarrollando una gran actividad arquitectónica, además de trabajar en algunas Piedades y pinturas.

La confianza de Pablo III en su artista no tenía límites. A partir de 1546 le encomendó obras importantes. Entre ellas, la construcción de los centros civil y religioso de la ciudad de Roma. Es decir, el *Campidoglio* (el Capitolio), y la Basílica de San Pedro en el Vaticano. A este último proyecto Miguel Ángel se entregó con pasión durante los diecisiete últimos años de su vida. Hablaremos de él con detenimiento al salir de los Museos. Ahora haremos solo unas breves referencias al *Campidoglio*.

Para los antiguos romanos el Capitolio era el centro no solo de Roma, sino de toda la potencia de Estado. En los primeros decenios del siglo XVI el aspecto de esta zona era bastante deplorable. Los artistas del momento propusieron restituirle el esplendor antiguo. Como era habitual, pensaron enseguida en Miguel Ángel, que había trabajado en ella en ***1538***, dirigiendo la colocación de la estatua ecuestre de Marco Aurelio. Desde

1544, participó en el proyecto arquitectónico de los edificios y diseñó la plaza, caracterizada por la célebre forma de estrella con 12 puntas que evocan motivos religiosos (los 12 Apóstoles) y astrológicos (12 meses y 12 signos zodiacales).

Todavía recibió Miguel Ángel un nuevo encargo de Pablo III. En 1546 le pidió que terminase el ***Palacio*** familiar de los ***Farnese***, comenzado por Sangallo el Joven. Son de Miguel Ángel el tercer piso y la cornisa; también la remodelación de la trasera del edificio, donde, en lugar de un ala cerrada, levantó una logia abierta que sirviese de unión entre el Palacio y el jardín. Este edificio se cedió en 1874 a Francia. Hoy es sede de la Embajada de este país.

En 1547 trabajaba también en la llamada ***Piedad florentina*** que actualmente se encuentra en el Museo de Santa Maria del Fiore, la catedral de Florencia.

El anciano maestro, cuya fama eclipsaba la de todos los artistas de su época, siguió recibiendo una avalancha de encargos. En 1554, con la aprobación de Julio III, se decidió levantar la ***Iglesia del Gesù*** como templo central de la Compañía, recientemente aprobada por Pablo III. Se acudió a Miguel Ángel para el diseño. Cuando en Roma se quería hacer algo grande, se pensaba en él. Aunque tenía ya ochenta años y estaba muy ocupado con los trabajos de la Fábrica de San Pedro, no rechazó el encargo. Aceptó y prometió trazar los planos y dirigir la construcción del templo *gratis et amore Dei* (gratuitamente y por amor a Dios). Miguel Ángel era magnánimo. Ignacio de Loyola escribió a Diego Hurtado de Mendoza el 21 de julio de 1554: «De la iglesia se ha hecho cargo Miguel Ángel, el más célebre hombre que por aquí se conoce (que también tiene encargada la de San Pedro) y la va a hacer solo por devoción, sin interés ninguno». Buonarroti sugirió realizarla con una fachada grande que mirase hacia San Pedro, hacia la casa del Papa, y no hacia la llamada vía papal. Propuso también que tuviese una sola nave, para que las homilías y sermones pudiesen escucharlos bien todos.

Realizó el diseño y el modelo de la iglesia con mucha rapidez, porque el 6 de octubre de 1554 San Ignacio pudo asistir a la colocación de la primera piedra. Miguel Ángel descendió en la fosa para colocarla. Hizo por devoción este gesto pío que ordinariamente correspondía a un albañil.

Desgraciadamente la construcción se retrasó y la iglesia no se pudo construir siguiendo el diseño de Miguel Ángel, pues los propietarios de los edificios vecinos pusieron algunas dificultades. La iglesia se levantó según los diseños de Vignola.

Cinco años después, en 1556, el artista encontró todavía fuerzas para emprender la realización del grupo escultórico conocido como la ***Piedad Palestrina***, que quedó inacabada. Hoy puede admirarse en la Galería de la Academia de Florencia.

En 1561, por encargo del Papa Pío IV, abordó la construcción de la ***Porta Pia*** de la muralla aureliana, mientras seguía las obras de la ***Basílica de San Pedro***. La Porta Pia formaba parte de un vasto proyecto de reestructuración urbanística que debía conectar, a través de un itinerario monumental, algunos lugares principales de la ciudad (el Quirinale y la Basílica de *Santa Agnese fuori le mura*). Miguel Ángel hizo el proyecto del portal externo. Tres siglos después, el 20 de septiembre de 1870, esta Puerta fue teatro de la histórica brecha por la que penetró el ejército italiano que luchaba por la

unificación del país.

Fue también Pío IV quien confió a Miguel Ángel en 1561 el encargo de transformar en iglesia la vasta aula central de las Termas de Diocleciano. ***La basílica de Santa Maria degli Angeli***, que se construyó sobre la ruinas del *Tepidarium* de las Termas. Es la última obra arquitectónica emprendida por Miguel Ángel en Roma. Su proyecto respetaba sustancialmente la construcción tardo-romana, pero desgraciadamente en el siglo XVIII se tuvo que reconstruir la Basílica.

Un último legado de Miguel Ángel en la ciudad eterna es la ***Capilla Sforza*** (1563), en Santa Maria Maggiore. Esta basílica fue fundada por el Papa Liberio y se enriqueció después del concilio de Éfeso (431), en el que se proclamó el dogma de la maternidad divina de María. Aquí se encuentran también reliquias del Pesebre en el que la Santísima Virgen colocó a Jesús al nacer. La Capilla Sforza, iniciada por Miguel Ángel, fue completada años más tarde por Della Porta.

Los últimos esfuerzos de Miguel Ángel en esta vida quedaron en la Basílica de San Pedro y en la ***Piedad Rondadini***, que se encuentra actualmente en el Museo del *Castello Sforzesco* de Milán.

Dejamos la etapa final de la vida de Miguel Ángel para la última parte de nuestro recorrido. Ahora la fila avanza con mayor rapidez y antes de entrar en el Museo conviene conocer algo más la personalidad de este gran artista.

3. El artista desde dentro

Al pensar en la figura de Miguel Ángel, la imagen que suele presentarse es la de un artista intolerante, misántropo, orgulloso y propenso al enfado. Se trata de un retrato del artista bastante difundido, que comenzó a propalarse mientras vivía. Probablemente tiene su origen en Aretino[33], que lo pintó solitario, avaro, soberbio, sombrío, poco sociable, melancólico. ¿Era así realmente Miguel Ángel?

Los datos históricos que recogen hechos concretos de la relación del artista con sus contemporáneos ofrecen otra imagen. Debemos particularmente a Papini el haber explorado diligentemente la documentación sobre las relaciones de Miguel Ángel con sus amistades y con quienes se consideraban enemigos, sin limitarse a los pocos personajes —Vittoria Colonna, Tommaso del Cavaliere, dell'Urbino— de los que hablan todas las biografías. Esta exploración permite conocer su carácter y su espíritu en diversos momentos y aspectos de su vida. La biografía de Condivi, que Papini ha estudiado con atención, las cartas de Miguel Ángel, especialmente las escritas a su sobrino Lionardo, y sus Poemas, son quizá las fuentes mejores para conocer el alma del artista.

Miguel Ángel tenía el modo de ser toscano: apasionado, audaz, orgulloso, reservado, sincero, con lances de humor grotesco. Mezcla de dureza y de bondad. Se sabía que nunca se recurría en vano a su corazón. Tenía gran ascendiente y prestigio. Se le pedía su parecer sobre pinturas, estatuas, monumentos arquitectónicos. Puede decirse que fue el

escultor, el pintor y el arquitecto de su época.

Magnánimo para la calidad de los materiales y para la ideación de proyectos, en su vida personal fue sumamente sobrio. Comía lo estrictamente necesario. En ocasiones, cuando el trabajo le absorbía, se contentaba solo con un pedazo de pan. Dormía poco. No codiciaba dinero. Se contentaba con lo que bastaba para vivir honestamente y poder atender a su familia, particularmente desde que murió su hermano mayor. Con frecuencia trabajaba más por amistad y benevolencia que por la paga que recibía. Regalaba muchos de sus diseños y haberes. Socorría a los pobres.

Era amante del trabajo bien hecho hasta en los mínimos detalles. Apreciaba las cosas que tenían valor, cuidándolas hasta el extremo. En este sentido es significativa la carta que escribió a su padre en 1506, mientras estaba en Roma esperando la llegada de los mármoles de Carrara.

«Padre reverendísimo,

(...) Os ruego que toméis todos los diseños y todos los rollos de papel que metí en el saco que os entregué, y que hagáis un paquete y me los mandéis con un cochero.

Procurad acomodarlo con cuidado, para que durante el viaje no se estropeen en el caso de que llueva. Al acomodarlos, cuidad que no quede mal ni siquiera el más pequeño papel o rollo.

Advertid al cochero que sea cuidadoso, porque hay cosas que son importantes.

Escribidme diciendo por quién me lo mandáis, y lo que he de pagarle.

Quisiera que llevaseis a casa Nuestra Mujer (Nostra Donna) de mármol (se refiere a la «Virgen de la Escalera»), y que no la dejéis ver a nadie»[34].

Se preocupó siempre, con gran diligencia, de mantener a su familia y de que estuviesen bien atendidos espiritualmente[35]. En 1510 supo que su hermano Buonarroto estaba enfermo. Hizo de todo por estar cercano y estaba dispuesto a viajar para estar con él, aun a riesgo de perder 1000 ducados y la confianza del Papa, por dejar temporalmente el trabajo que le había encomendado. El 5 de septiembre de 1510, escribía a su padre:

«Queridísimo padre,

Me he quedado muy preocupado con las noticias que me dáis, al saber que Buonarroto está mal. Os ruego que al recibir esta carta, me aviséis de cómo está. Porque si estuviese verdaderamente mal, yo iría inmediatamente, la semana próxima, aunque esto supondría para mí un gran daño: he de cobrar los quinientos ducados establecidos en el contrato, y el Papa me tiene que dar otros quinientos por otro encargo. Pero él ha salido de Roma y no ha dado orden a nadie de que me pague, así que me encuentro sin dinero y no sé qué puedo hacer.

Si yo me voy de Roma, corro el riesgo de que el Papa se enfade y pierda lo que tiene que darme. Le he escrito una carta y espero la respuesta.

De todos modos, si Buonarroto estuviese verdaderamente mal, avisadme enseguida, porque si os parece bien, dejaré todo e iré inmediatamente, contando con los dos días que se emplean en el viaje: los hombres valen más que el dinero.

Procuradle las mejores curas y que no le falte nada por no tener dinero. Buscad a Spedalingo[36] *en Santa Maria la Nuova y, si desconfía, mostradle mi carta, y haced que os dé ciento cincuenta ducados: todo lo que tengáis necesidad.*

Tened ánimo, no dudéis, porque Dios no nos ha creado para abandonarnos. Respondedme enseguida y decidme si he de ir, o no»[37].

Igualmente, cuando supo que su padre se encontraba enfermo, escribió a su hermano Buonarroto:

«He sabido por tus últimas cartas que nuestro padre ha estado a punto de morir, pero ahora parece fuera de peligro. Si es así, no iré a encontrarle en este momento, porque no estoy bien de salud. Pero si estuviese en peligro, iría a verle a toda costa. Espero que Dios guarde a él y a nosotros.

Si recayese, haz que no le falte nada en lo que se refiere al alma y a los sacramentos de la Iglesia (...); y de las cosas necesarias para el cuerpo, haz de modo que tampoco le falte nada para ayudarle en sus necesidades antes de que él muera, porque yo me he fatigado siempre por él. Y haz que tu mujer le asista con amor: la recompensaré a ella y a todos vosotros. No os preocupéis si es necesario echar mano de todo lo que poseemos. Estad en paz y avisadme, porque estoy con bastante temor»[38].

Desde la muerte de su hermano mayor, Buonarroto, en 1528, se ocupó de la educación se su hijo Leonardo, que tenía entonces nueve años. Y a otra hija de Buonarroto, Francesca, le procuró el ajuar y le mandaba dinero.

La pérdida del primogénito de la familia fue un dolor muy grande para Miguel Ángel, porque era el hermano que más quería y el que le ayudaba a sacar adelante a su padre y a los otros hermanos.

Seis años más tarde, en 1534, murió su padre. Los sentimientos de Miguel Ángel por la muerte del hermano y del padre, quedaron casi al desnudo en uno de sus poemas. Vale la pena conocer algunas estrofas:

«¡Ah! yo pensé que con tanto gemir y llorar
el dolor desaparecería para siempre,
deshecho con mis suspiros y mi llanto.
Pero la muerte nutre cada día
las venas con profusión de las lágrimas
y envía al corazón un dolor nuevo.
(...) Pero ¿qué pecho cruel no se lamenta
cuando quien le dio la vida, apoyo y fuerza
se ausenta de esta tierra para nunca volver?
(...) Noventa años bañó su rostro el sol,
antes que mi padre fuera
al reino de la paz divina.
(...) Tu muerte santa me ha enseñado a morir,
padre querido (...)
La muerte no es tan siniestra como algunos creen
para quien va desde el principio al final de su vida
a la sede celeste llevado por la gracia
Con la eficacia de ese don,
te presumo en el Cielo
y espero que limpia mi alma del barro terreno
podré verte en el día postrero»[39].

Miguel Ángel supo amonestar con fortaleza de hermano y de padre cuando fue necesario. En este sentido es expresiva una de las cartas que dirigió a Giovan Simone, el hermano que por su comportamiento preocupó siempre a toda la familia.

«Giovan Simone,

Se dice que quien hace el bien a una persona buena, logra hacerla mejor; en cambio, quien hace bien al malvado, lo hace peor.

Desde hace muchos años he intentado con buenas palabras y con hechos conducirte a vivir en paz con tu padre y con nosotros, pero tú empeoras. Yo no digo que seas malvado, pero tu modo de ser no me gusta, como

tampoco gusta a los demás. Podría hacer un largo discurso, pero serían palabras vanas, como ha sucedido en otras ocasiones.

Para abreviar, te diré solo que tu no tienes nada en el mundo. Desde hace tiempo te doy yo lo que necesitas para tus gastos y para la vivienda, no por obligación, sino por amor a Dios, creyendo que tú eres mi hermano. Pero ahora veo que tú no eres mi hermano, porque si lo fueses, no amenazarías a mi padre. Es más, eres una bestia, y yo te trataré como a una bestia. Has de saber que quien ve que se amenaza a su padre está obligado a empeñar su vida por defenderlo.

Insisto, tú no tienes nada en el mundo. Iré a encontrarte lo más pronto posible para mostrarte tu error de despilfarrar unos bienes que no son tuyos. Tú no estás en una casa tuya como crees. Cuando me llegue a ti llorarás a lágrima viva y conocerás cuál es el fundamento de tu soberbia.

Una última cosa. Si tú quieres hacer el bien y honrar y venerar a tu padre, yo te ayudaré, como ayudo a los otros, y dentro de poco os procuraré una tienda (o taller).

Pero si no te comportas bien, cuando esté contigo te haré conocer lo que eres. Sabrás que no tienes nada y te darás cuenta porque, donde vayas, no teniendo nada, no lograrás nada.

No te digo más. Faltándome las palabras, supliré con los hechos.

Después de firmar, añade:

No puedo dejar de escribir otras líneas. Desde hace doce años voy errante por toda Italia, soportando toda vergüenza sufriendo toda penuria, con el cuerpo lacerado por tantas fatigas, poniendo en peligro mi vida, solo por ayudar a los de mi casa. Y ahora que he comenzado a levantarla un poco, tú solo quieres desbaratar y arruinar en una hora lo que yo he hecho en tantos años y con tantas fatigas. ¡Por el cuerpo de Cristo que no será así! Yo seré capaz de deshacer diez mil trapisondas tuyas, si llega a ser necesario. Sé sensato y no provoques a quien, como yo, tiene ya bastantes inquietudes y preocupaciones»[40].

Después de recibir esta carta, Giovan Simone dejó la casa paterna y fue a Lisboa con la intención de viajar a las Indias. Tres años después regresó a Italia y comenzó a trabajar en el taller de sus hermanos.

Cuando en enero de 1548 murió Giovan Simone, Miguel Ángel escribió a su sobrino Lionardo:

«Lionardo,

Por tu última carta he sabido de la muerte de Giovan Simone. He sufrido mucho porque esperaba verle antes de que muriese, aunque estoy ya viejo. Dios lo ha querido así. ¡Paciencia!

Me gustaría saber especialmente qué fin tuvo, si murió confesado y comulgado, y de acuerdo con todo lo establecido por la Iglesia. Si así fue, saberlo me dará menos dolor»[41].

Al morir otro de sus hermanos, Gismondo, escribió de nuevo a su sobrino Lionardo:

«Lionardo,

He sabido por tu carta de la muerte de mi hermano Gismondo. Siento gran dolor, pero es necesario tener paciencia. Y, puesto que ha muerto consciente y con todos los sacramentos que manda la Iglesia, hemos de dar gracias a Dios»[42].

Es ejemplar la atención que tuvo siempre con sus familiares, también en detalles menudos. En una carta a su sobrino Lionardo, fechada el 28 de diciembre de 1563, es decir, unos dos meses antes de morir, le pide excusas por no haber contestado a sus últimas cartas, debido a que la mano no le respondía. Dice que, en adelante, hará escribir a otro y él solo firmará[43]. Habitualmente en sus cartas pedía oraciones, a quien escribía y a otras personas de la familia, así como también él rezaba por ellos.

Tenía grandes amigos. Uno de ellos fue Francesco de Urbino. En la carta a su sobrino Lionardo en la que manifestaba un gran dolor por la muerte de su hermano Gismondo, le confía también la preocupación que tiene por la salud de Francesco de Urbino[44].

«Aquí estoy con muchas preocupaciones. Urbino está todavía en la cama, y se encuentra bastante mal. Me duele como si fuese un hijo mío, porque he trabajado con él más de veinticinco años. Ha sido muy fiel. Además, estoy viejo y no tengo tiempo de adiestrar otro ayudante que pueda servirme.

Si tienes cerca a alguna persona devota, te ruego que le hagas rezar a Dios por su salud»[45].

Urbino murió en los primeros días de 1556. Miguel Ángel escribió a Lionardo diciendo que estaba atribulado, muy afligido, tanto que casi hubiese querido morir con él: «Era un hombre de fe y muy leal. Con su muerte siento haberme quedado sin vida»[46].

Y a Vasari, le confía:

«Señor Giorgio, amigo querido:
No estoy en condiciones de escribir, pero trataré de deciros algo para contestar vuestra carta.

Vos sabéis como ha muerto Urbino: para mi ha sido una grandísima gracia de Dios, pero también lo he sufrido y siento infinito dolor. La gracia ha sido que en vida me mantenía vivo, porque me sentía confortado por su asistencia, y muriendo —al haber muerto en gracia de Dios— me ha enseñando a morir, no con disgusto, sino deseándola.

Ha estado conmigo veintiseis años y ha sido siempre leal y sincero. Y ahora que yo lo he hecho rico[47] *y que yo esperaba que fuese bastón en mi vejez, ha desaparecido. No me queda otra esperanza que la de encontrarlo en el Paraíso.*

Con su muerte felicísima, Dios me ha dado la señal de que él está en el Paraíso y que allí me espera. Me ha dejado vivo en este mundo traidor que no da nunca la felicidad que promete, aunque ahora mis pensamientos no están tanto en la tierra como con él en el Paraíso. A mí me queda aquí soledad y miseria (...)»[48].

Supo tener detalles con las personas cercanas. Cuando recibía frutas o vino de Florencia, siempre llevaba algo al Papa Pablo III. Este Pontífice, lo mismo que Julio II y Julio III, tuvieron gran estima por Miguel Ángel. En el año 1550, cuando el artista tenía setenta y cinco años, quiso visitar todas las basílicas para ganar la indulgencia del Jubileo. El Papa Julio III, en consideración a su edad y a su enfermedad, le concedió que lo hiciese a caballo y no a pie como los demás peregrinos.

Un detalle simpático, esta vez de Miguel Ángel con Julio II, se refiere a la preparación de unos fuegos artificiales.

En 1481, para celebrar el pontificado de Sixto IV, tuvieron lugar, por primera vez, fuegos artificiales en el Castel Sant'Angelo. Pocos años después, Miguel Ángel, conociendo la pasión por la pirotecnia de Julio II, elaboró y modificó los fuegos. Presentó lo que llamó la *Girandola* (rueda de fuegos). Enseguida se esparció la voz de este maravilloso espectáculo, y Roma fue meta de visitantes provenientes de muchas partes de Europa que venían para admirar la creación de Miguel Ángel. La manifestación se repetía cada año en fechas señaladas. Se interrumpió en 1834, por causas desconocidas.

En el año 2008, con ocasión de los quinientos años del inicio de la pintura de la

Bóveda, se repropuso este evento. Los estudios de Giuseppe Passeri permitieron conocer los materiales que se habían empleado y las técnicas que se utilizaron para su realización. El 29 de junio de 2012, festividad de San Pedro y San Pablo y con motivo del quinientos aniversario del final de la Bóveda, la *Girandola* volvió a lucir en el cielo romano.

Después de este breve salto al siglo XXI, nos acercamos de nuevo a los documentos que permiten conocer algunos rasgos de la personalidad de Miguel Ángel.

Nunca envidió las cualidades de los otros, al contrario, las admiraba. Las desavenencias con Bramante, por ejemplo, no le impidieron reconocer su gran talento como arquitecto.

Es cierto que no se prestó fácilmente a trabajar con otros. Diríamos que no supo hacer equipo. Pero esto no se debía a un carácter poco sociable, a intolerancia o presunción. Era consecuencia natural de su extraordinario talento. Él intuía una belleza que ninguno lograba vislumbrar y, menos todavía, realizar. Tampoco el propio Miguel Ángel quedó satisfecho en ocasiones al ver que sus obras no lograban plasmar lo que intuía. Cuando concluyó la Bóveda de la Sixtina, estaba en la cima de la gloria, pero él consideraba esta obra algo secundario.

Según narra Condivi, Miguel Ángel tenía una memoria extraordinaria. Habiendo pintado miles de figuras, no hizo una que fuese idéntica a otra, o con el mismo gesto. Él testimonia que oyó decir al artista que no había trazado jamás una línea sin acordarse si la había trazado ya; y si era así, la cancelaba[49].

Por lo que se refiere a su vida de fe, Miguel Ángel fue siempre buen católico, practicante, con gran devoción a la Santísima Virgen. Una de sus primeras obras fue un relieve de la Virgen, *La Madonna della Scala*. Su abandono en Dios y la búsqueda de ayuda espiritual fue creciendo en las últimas décadas de su vida. Desde joven asistía a la Santa Misa prácticamente a diario, rezaba el rosario, pedía oraciones por su persona y encomendaba a sus parientes y amigos. Sobre todo, dedicaba muchas horas a trabajar, esmerándose en realizar con perfección su actividad para mayor gloria de Dios.

Su vida espiritual se alimentó principalmente de la *Divina Comedia* y de la *Sagrada Escritura*, que leía con atención y meditaba continuamente. Conocía bien los escritos de Savonarola, a quien estimaba mucho[50].

Le gustaba leer y escuchar a hombres doctos. Admiró especialmente a Dante. Desde pequeño la Divina Comedia fue casi su libro de cabecera.

No solo sabía de memoria la *Divina Comedia* sino que fue un cultísimo estudioso de Dante. Debatía con seguridad los versos controvertidos y los lugares difíciles de esta gran obra poética. Seguía los comentarios que se escribían sobre esta obra maestra, valorando si se trataba de estudios serios o de trabajos de escaso valor.

Consideró a Dante como un amigo que lo consolaba, como un maestro en las cosas divinas y humanas. Después de la Biblia ningún otro escrito lo iluminó tanto como la *Divina Comedia*. Algunas esculturas y varios personajes del Juicio están inspiradas en el poema dantesco.

El 20 de octubre de 1518, un grupo de ciudadanos de Florencia escribieron al Papa

León X para que les concediese el permiso de transferir los huesos de Dante sepultados en Rávena, a Florencia. Entre los firmantes estaba Miguel Ángel. La petición se redactó en latín, pero Miguel Ángel escribió su parte en italiano de su puño y letra, porque no sabía latín.

> *«Yo, Miguel Ángel, suplico a Vuestra Santidad, ofreciéndome para hacer la sepultura al Divino Poeta, en esta ciudad y en un lugar de honor»*[51].

La vida de Miguel Ángel habla por sí misma. En las cartas, particularmente en las escritas a su sobrino Lionardo, queda patente su gran humanidad, su recurso asiduo a Dios, la petición de oraciones por familiares y conocidos y por el buen término de los trabajos que estaba realizando. Hablaba de Dios con elocuencia.

No se dejaba abatir por las dificultades y su capacidad de resistencia era titánica, como tendremos ocasión de conocer al hablar de los avatares de la pintura de la Bóveda y de la construcción de la Basílica de San Pedro. Pero en sus poemas, el hombre duro y fuerte como un gigante se muestra débil, como un niño necesitado de Dios.

Sobre la conducta del artista se ha divulgado un hecho que requiere aclaración. Pietro Aretino, en venganza porque Miguel Ángel no había secundado sus sugerencias respecto a la pintura del Juicio, y guardándole rencor por no haber recibido unos diseños que le había pedido, le acusó de homosexualidad, dando una interpretación pederástica de su amistad con el patricio romano Tommaso del Cavaliere.

La literatura posterior hizo eco a esta suposición dando lugar a un cliché histórico erróneo, aceptado en nuestro tiempo por Dal Lombroso, De Havelock Ellis, de Gide, y otros. Con esta óptica, muchos leyeron ciertos sonetos y varias de sus obras artísticas, como el Tondo Doni y el Juicio.

Ya Condivi, en la biografía sobre Miguel Ángel ilustra la grandeza de espíritu del artista y su alta visión del amor, sobre el que hablaba siempre con palabras honestísimas y delicadas[52]. Amaba de modo especial la belleza del cuerpo humano. La admiración por la belleza de los jóvenes —Tommaso del Cavaliere, Febo del Poggio y otros— es entusiasmo por las perfecciones de la naturaleza, por la hermosura del cuerpo humano que, además, entendía como exteriorización de sentimientos y anhelos del alma y, en último término, como manifestación disminuida de la Belleza de Dios.

En los años 40 del siglo XX, Papini y otros estudiosos demostraron la falta de fundamento de las acusaciones lanzadas por Aretino[53].

Cuando veamos la Capilla Sixtina y la Cúpula de San Pedro, tendremos ocasión de conocer otras cualidades del alma de Miguel Ángel, ya que el artista deja siempre algo de él en sus obras.

[9] Cfr. PLATÓN, *Fedro* 250 C-D.

[10] *Como modelo para seguir / en el parto me fue dada la belleza / Que de ambas artes, pintura y escultura, es luz y espejo / Si se piensa otra cosa acerca de mi interés por el arte, es opinión falsa*.

Per fido esemplo alla mia vocazione / Nel parto mi fu data la bellezza / Che d'ambo l'arti n'è lucerna e specchio: / S'altro si pensa, è falsa opinione / Questo sol l'occhio porta a quella altezza / Ch'a pingere e scolpir

qui m'apparecchio (*Rima*, 164). Para los poemas de Miguel Ángel he utilizado la siguiente edición: MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime e Lettere* (a cura di Paola Mastrocola), Utet, Torino 1992. La traducción al castellano es mía.

[11] La idea de que la materia contenga en sí la forma, es de origen platónico. Plotino se refiere a un a «un arquetipo ideal de belleza que se encuentra en las formas materiales» (PLOTINO, *Enneadas*, V, iii, I y 3). Cfr. CICERÓN, *De divinatione* I, 13, 23; PLINIO, *Naturales Historiae*, XXXVI, 14.

[12] La mejor fuente para conocer el pensamiento de Miguel Ángel sobre el arte y la belleza son sus poemas. También, el testimonio de sus contemporáneos, principalmente el de Vasari, Condivi y Francesco de Holanda. Este último es un pintor portugués que vino a Roma en 1538 y se movió durante un cierto tiempo en el círculo de amistades de Miguel Ángel. Cfr. A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Spes, Firenze 1997; G. VASARI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti, firentino. Pittore, scultore e architetto*, en: *Vita dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton & Compton, Roma 2002, pp. 1201-1276; F. DE HOLANDA, *Tratado de la Pintura antigua* (1548), Academia de San Fernando de Madrid, Madrid 1921.

Para la teoría del arte de Miguel Ángel, remito a A. BLUNT, *La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)*, Cátedra, Madrid 1979.

[13] Non ha l'ottimo artista alcun concetto / ch'un marmo solo in sé non circoscriva / col superchio, e solo a quello arriva / La man che ubbidisce all'intelletto (*Rima*, 151).

[14] E non si può lavorare co le mani una cosa, e cor cieverllo una altra, e massimo di marmo (*Carta*, 128). Para las cartas de Miguel Ángel he consultado la siguiente edición: MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime e Lettere* (a cura di Paola Mastrocola), Utet, Torino 1992. La traducción al castellano es mía.

[15] Tomado de H. KOCH, *Miguel Ángel*, Salvat, Barcelona, 1984, p. 49.

[16] A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti,* cit., p. 62.

[17] Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei / Veggono 'l ver della beltà, ch'aspiro, / O s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro, / Veggio scolpito el viso di costei (*Rima*, 42).

[18] La beltà che tu vedi è ben da quella, / Ma crescie, poi ch'a miglior loco sale, / Se per gli occhi mortali all'alma corre. / Quivi si fa divina, onesta e bella, / Com'a sé simil vuol cosa immortale: / Questa e non quella agli occhi tuoi precorre (*Rima*, 42).

[19] *Aquel que creó todo, / escogió después la más bella / para mostrar en ella su excelsitud / Como había hecho con su arte divino*.

Colui che 'l tutto fe' fece ogni parte / E poi del tutto la più bella scelse, /Per mostrar quivi le sue cose eccelse, / Com'à fatto or, colla sua divin'arte (*Rima*, 9).

[20] Né Dio, suo grazia, mi si mostra altrove / Più che 'n alcun leggiadro e mortale velo; / E quel sol amo, perch'in lui specchia (*Rima*, 106).

[21] Benedicto XVI, en un encuentro con los artistas en la Capilla Sixtina en noviembre de 2009, recordaba a este propósito una frase de Hermann Hesse (de *Klein und Wagner*, 1919): «Arte significa mostrar a Dios dentro de cada cosa».

[22] Savonarola, fraile dominico del siglo XV, famoso por su predicación penitencial con la que movía a la reforma de las costumbres en la Iglesia. Miguel Ángel conoció las ideas de Savonarola, que marcaron profundamente su religiosidad.

[23] Notas tomadas por Holanda: cfr. H. KOCH, *Miguel Ángel*, cit., p. 174.

[24] Sobre la relación de Miguel Ángel con Vittoria Colonna, remito a la parte VI, punto 1.

[25] Recogido en: F. DE HOLANDA, *Tratado de la pintura antigua,* cit., p. 65.

[26] *Podestà* podría asimilarse con lo que hoy denominamos Alcalde. El *Podestà* debía ser ciudadano fiorentino, guelfo y no perteneciente a una familia de la nobleza.

[27] Tuvo cuatro hermanos. Lionardo, ingresó en la orden de Santo Domingo; Buonarroto, el primogénito, fue comerciante y tuvo dos hijos, Lionardo y Francesca; Giovan Simone se dedicó a la poesía y llevó una vida azarosa, siendo el tormento de toda la familia; y Sigismondo (o Gismondo) eligió la carrera de las armas, para dedicarse después al campo.

[28] La casa natal de Miguel Ángel es un edificio del siglo XIV con una fachada decorada con algunos escudos, donde hoy se encuentran las salas del Museo Miguel Ángel, con copias y fotografías de las obras más importantes del artista.

[29] Técnica que con el uso de materiales de fino y escaso espesor se logra dar sensación de gran profundidad.

[30] Ascanio Condivi, amigo de Miguel Ángel, con el que tuvo trato asiduo durante bastantes años. Es autor de la segunda biografía del artista, escrita prácticamente al dictado de Miguel Ángel. La primera biografía del artista es la redactada por Giorgio Vasari, pintor, arquitecto e histórico del arte, también contemporáneo de Miguel Ángel.

[31] A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti,* cit. p. 20.

[32] Tondo: adorno en forma de círculo.

[33] Pietro Aretino, contemporáneo de Miguel Ángel, fue uno de los escritores más leídos y admirados en su

época. Sus libros se reeditaban y eran muy alabados. Todos temían su pluma punzante, por lo que procuraban ganar su estima. Tenía también conocimientos de pintura.

[34] Carta a su padre, 31 de enero de 1506: *Carta,* 4.

[35] Cfr. A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti,* cit., p. 63.

[36] Spedalingo era el Director y el Administrador del hospital de *Santa Maria la Nova* de Florencia. A él había encargado Miguel Ángel la inversión de sus fondos y la compra de bienes inmuebles.

[37] Carta a su padre, 5 de septiembre de 1510: *Carta,* 41.

[38] Carta a su hermano Buonarroto, 23 de noviembre de 1516: *Carta,* 85.

[39] Ancor che 'l cor già mi premesse tanto, / per mie scampo credendo il gran dolore / n'uscissi con le lacrime e col pianto, / fortuna al fonte di cotale umore / le radice e le vene ingrassa e 'impingua / per morte, e non per pena o duol minore, / (...) Ma Chi è quel che morto non piangesse / suo caro padre, ch'ha veder non mai / quel che vedea infinite volte o spesse? / Novanta volte el sol suo chiara face / prim'ha nell'ocieàn bagniata e molle, / che tu sie giunto alla divina pace. / Nel tuo morire il mie morire imparo, / padre mie caro, e nel pensier ti veggio / dove 'l mondo passar ne fa di raro / Non è, com'alcun crede, morte i lpeggio / a chi l'ultimo dì trascende al primo, / per grazia, eterno apresso al divin seggio / dove, Die grazia, ti prossummo e stimo e spero di veder, se 'l freddo core mie ragion traggie dal terrestre limo (*Rima*, 86).

[40] Carta a su hermano Giovan Simone, agosto de 1509: *Carta,* 37.

[41] Carta a su sobrino Lionardo, 21 de enero de 1548: *Carta,* 227.

[42] Carta a su sobrino Lionardo, 30 de noviembre de 1555: *Carta,* 292.

[43] Cfr. Carta a su sobrino Lionardo, 28 de diciembre de 1563: *Carta,* 350.

[44] Francesco d'Amadore, llamado el Urbino, ayudante de Miguel Ángel y hombre que gozaba de su total confianza.

[45] Carta a su sobrino Lionardo, 30 de noviembre de 1555: *Carta,* 292.

[46] Carta a su sobrino Lionardo, 4 de enero de 1556: *Carta* 293

[47] Le había hecho nombrar custodio de los frescos de la Sixtina y le había dado dos mil escudos para asegurarle la vida cuando muriese Miguel Ángel.

[48] Carta a Giorgio Vasari, 23 de febrero de 1556: *Carta,* 295.

[49] Cfr. A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti,* cit. p. 64.

[50] Cfr. A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti,* cit., p. 62.

[51] Io Michelangniolo scultore il medessimo a Vostra Santità supplico offrendomi al Divin Poeta fare la sepoltura sua concedente, e in loco onorevole in questa città.

[52] Cfr. A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti,* cit., p. 62.

[53] Cfr. H. KOCH, *Miguel Ángel,* cit., pp. 163-176.

Galería fotográfica I

Pulsa dos veces en la imágen para ampliarla si estás utilizando un iPad

1. Esculturas de Miguel Ángel y de Rafael en la entrada de los Museos Vaticanos.

2. El Moisés. Escultura destinada al Mausoleo de Julio II. Se custodia en la iglesia de San Pietro in Vincoli (Roma).

3. Torso del Belvedere. Escultura de la época helenística (siglo I antes de Cristo). Obra muy estudiada por Miguel Ángel.

4. Grupo escultórico el Laoconte y sus hijos, obra de Polidoro y Atenodoro de Rodas (siglo I antes de Cristo). Otro “libro” al que acudió Miguel Ángel para aprender el arte de la escultura.

5. Modelo en madera de la Cúpula de San Pedro, según el diseño de Miguel Ángel.

6. Panorama de la Basílica de San Pedro desde el Gianicolo.

7. Piedad florentina. Como puede apreciarse, Miguel Ángel se retrató en la figura de Nicodemo. Este grupo escultórico se custodia en el Museo de Santa Maria del Fiore, la catedral de Florencia

II. EN LA CAPILLA SIXTINA

En el recorrido por las Galerías del Museo, algunos turistas se han unido a nuestro grupo, deseosos se seguir las explicaciones.

Ya en las inmediaciones de la Capilla Sixtina, desde los altoparlantes se pide silencio y se invita a no tomar fotografías. Son medidas mínimas de precaución para cuidar lo que se conserva en este recinto.

Al entrar, escuchamos un murmullo de admiración que se apaga intermitentemente, casi como expresión de veneración. Es la única sala de los Museos Vaticanos que, durante el tiempo de apertura al público, está permanentemente llena hasta el aforo. Posiblemente se trata del lugar más significativo del mundo desde el punto de vista de la historia del arte, debido principalmente a los frescos que Miguel Ángel pintó en el siglo XVI, en la Bóveda y en la pared principal.

Para los cristianos, la Capilla Sixtina tiene además un valor de otro orden, por ser el espacio en el que, en ocasiones determinadas, acontece una particular acción del Espíritu Santo. Desde hace más de un siglo, aquí se reúnen en Cónclave los cardenales para elegir al Romano Pontífice, y este lugar ha sido, y sigue siendo, escenario de muchas ceremonias solemnes celebradas por los Papas. Juan Pablo II inició la costumbre de bautizar en esta Capilla a algunos niños en el día del Bautismo del Señor.

Si este espacio es significativo para todos, no cabe duda que posee especiales resonancias para los sucesores de Pedro. Así lo expresó Juan Pablo II en el curso de una ceremonia:

> «La Capilla Sixtina es un lugar que, para todo Papa, encierra el recuerdo de un día particular de su vida. Para mí se trata del 6 de octubre de 1978.
>
> Precisamente aquí, en este lugar sagrado, se reúnen los cardenales, esperando la manifestación de la voluntad de Cristo con respecto a la persona del sucesor de San Pedro.
>
> Aquí escuché de los labios de mi rector de otro tiempo, el cardenal Maximilien de Fustenberg, las significativas palabras: *Magíster adest et vocat te*.
>
> En este lugar, el cardenal primado de Polonia, Stefan Wyszynski, me dijo: si te eligen, te suplico que no lo rechaces.
>
> Y aquí, por obediencia a Cristo y encomendándome a su Madre, acepté la elección hecha por el Cónclave, declarando al cardenal camarlengo, Jean Villot, que estaba dispuesto a servir a la Iglesia.
>
> De esta forma, por tanto, la Capilla Sixtina, una vez más, se ha convertido, ante toda la comunidad católica, en el lugar de la acción del Espíritu Santo que constituye en la Iglesia a los Obispos, y constituye de modo particular al que debe ser Obispo de Roma y sucesor de Pedro»[54].

Al fondo de la Sixtina se ve el gran portón que se cierra con ocasión del cónclave al compás de la expresión *extra omnes* (todos fuera). En la pared de enfrente, decorada con las pinturas del Juicio, se encuentra una pequeña puerta que da acceso a la sacristía de la

Capilla Sixtina. Se llama también ***Sala del llanto*** (*Stanza del pianto*). Allí se dirige el Pontífice recién elegido para revestirse con los ornamentos pontificios antes de asomarse a la Logia de las bendiciones para dar, *urbi et orbi,* la primera bendición como Papa, y apoyarse en la oración de todo el pueblo cristiano para llevar adelante la responsabilidad recién contraída de gobernar la Iglesia universal.

1. Breve historia de la construcción

La Capilla Sixtina que conocemos hoy tiene una larga historia.

A finales del siglo XIV, después del periodo de estancia en Avignon, se fijó la residencia Papal en Roma. Comenzó entonces la realización de grandes proyectos para embellecer esta sede, que debía reflejar también materialmente la grandeza de la Iglesia.

La entera ciudad de Roma experimentó una transformación gradual. Se remozaron los barrios escuálidos de la parte medieval. Las ruinosas torres cedieron su puesto a campanarios y cúpulas, y las casas con almenas de los barones romanos dieron paso a los elegantes palacios de los señores del Renacimiento. Ingenieros y arquitectos abrieron calles y colocaron obeliscos en posiciones estratégicas, de modo que pudieran ser un punto de referencia para los peregrinos. Se construyeron hospitales, posadas, albergues, hospederías, mesones y paradores. Roma iba a ser meta permanente de peregrinaciones.

Se prestó particular atención a la zona del Vaticano. El peregrino, el turista, o el ciudadano común, después de haber visto el Coliseo y los Foros Imperiales, el Circo Máximo y el Pantheon, debía encontrar el mismo esplendor en la Basílica de San Pedro y en los Palacios Apostólicos.

Eugenio IV (1431-1447) llamó al florentino Filarete para que hiciera las puertas de bronce de la Basílica de San Pedro. Nicolás V (1447-1455) se rodeó de artistas y eruditos, entre ellos, Fra Angelico, que decoró su capilla privada en los Palacios del Vaticano. Sixto IV (1471-1484) fundó la Biblioteca Vaticana, y dio inicio a la primera fase de decoración de la Sixtina. Alejandro VI (1492-1503) contrató a Pinturicchio, que decoró los apartamentos Borgia. Julio II (1503-1513) colocó la primera piedra de la nueva Basílica de San Pedro, comisionó la pintura de la Bóveda de la Capilla Sixtina, realizada por Miguel Ángel, y custodió en el Vaticano varias esculturas famosas de la época clásica, para que los jóvenes artistas pudiesen estudiarlas y copiarlas.

Parte importante de este proyecto de embellecimiento fue la reconstrucción de la llamada *Magna Capella*, situada en las dependencias del Vaticano. El edificio tenía la doble función de Capilla y de fortaleza. Sixto IV della Rovere (1471-1484) encargó este trabajo a ***Giovannino de' Dolci***, alrededor de 1475, con el fin de erigirla como Capilla Palatina para las ceremonias pontificias. La construcción debía estar terminada en 1480, porque el contrato para pintar los frescos de las paredes laterales tiene fecha de 1481.

La Capilla es de planta rectangular, sin ábside. El espacio interior mide 40,23 metros de largo, 13,41 de ancho y 20,70 de altura. Estas medidas parecen coincidir con las del Templo de Salomón: 60 codos de largo, 20 de ancho y 30 de alto[55].

El techo estaba constituido por una gran bóveda policéntrica, con pequeñas bóvedas laterales de descarga, en correspondencia con las ventanas, que tenían a los lados nichos falsos. Las paredes laterales se presentaban lisas, interrumpidas por tres cornisas: la central —la más larga— formaba una galería que recorría toda la Capilla a la altura de las ventanas.

En la parte baja, se colocó un asiento de mármol que se extendía por los tres lados de la Capilla hasta la altura ocupada por el altar. El suelo se decoró con mármoles policromos.

Como elemento de separación entre el presbiterio y el área destinada a los fieles se levantó un muro de mármol con reja de hierro. En esta zona se colocó la cantoría que, según el uso florentino, sustituía a la *Schola cantorum*. Ambas son obra de ***Mino da Fiesole***, con la ayuda, quizá, de Andrea Bergno y de Giovanni Dalmata.

2. Fases de la decoración

Sixto IV reunió a algunos de los más afamados pintores de la época para decorar las paredes de la Capilla Sixtina: ***Boticelli***, ***Ghirlandaio***, ***Cosimo Rosselli***, ***Pinturicchio***, ***Signorelli*** y ***Perugino***. La coordinación de los trabajos se confió a Perugino. Se trató, por tanto, de una colaboración que unió a varios artistas y sus respectivos talleres en un trabajo de equipo.

De la decoración de la bóveda se encargó ***Pier Matteo d'Amelia*** (1450-1503 o 1508), que es también el autor del boceto que se conserva del aspecto de la Capilla Sixtina antes de la intervención de Miguel Ángel. D'Amelia pintó la Bóveda de color azul, con estrellas doradas. Esta decoración, siendo tan sencilla, facilitaba centrar la atención en los motivos de las paredes laterales.

La temática de las pinturas no se dejó a la improvisación de los artistas. Los teólogos y prelados de la Casa Pontificia decidieron que en el ciclo pictórico de la pared de la izquierda se narrase la historia de la salvación bajo el período de la ley de Moisés, y en el de la pared derecha, la historia de la salvación bajo la ley de la gracia, es decir, después de la Encarnación del Verbo.

El contrato de trabajo con los pintores comprendía, además de esas escenas que hoy vemos en las paredes laterales, la pintura de las figuras de Papas en nichos falsos que flanqueaban las ventanas, y la imitación de una cortina en el espacio que media entre la pintura de motivo religioso y el suelo.

La homogeneidad del conjunto, que trasciende las diferencias estilísticas, se debe, en parte, a Perugino. Él fue el coordinador de esta obra pictórica y el único de los artistas que trabajaron en la Capilla que dejó su firma. Se encuentra en la parte superior del fresco que representa el Bautismo del Señor.

Fue también Perugino quien realizó el mayor número de escenas: además de *El Bautismo de Cristo*, *La entrega de las llaves*, y *La circuncisión del hijo de Moisés*, pintó también *La Asunción de la Santísima Virgen*, que hacía de retablo, y los dos frescos

situados encima, que formaban parte de la serie pictórica de las historias de Moisés y de Cristo (*Moisés salvado de las aguas* y *El Nacimiento de Jesús*).

Tanto el retablo como los dos frescos adyacentes del Perugino, y también dos lunetas con antepasados de Cristo, que Miguel Ángel pintaría años después, y las figuras de los Papas emplazadas en la zona de la pared principal de la Capilla, se destruyeron en 1536. Fue necesario proceder así con el fin de disponer de la totalidad de la superficie para pintar el Juicio. Conocemos estas escenas solo por algunos diseños que se han conservado.

Perugino representó el tema de la Asunción según el modelo clásico: la Santísima Virgen rodeada de ángeles que acompañan su entrada en el Cielo, mientras los Apóstoles contemplan el acontecimiento con gesto de asombro y de maravilla. El Apóstol Tomás tenía colocada su mano en la frente, a modo de visera, para que el esplendor que irradiaba María no le impidiese «ver» y casi «tocar» lo que estaba sucediendo. San Pablo estaba también presente. Y San Pedro, sin dejar de mirar a la Santísima Virgen, apoyaba sobre el hombro de Sixto IV las llaves, símbolo del poder que se le había confiado, mientras que con la otra mano acariciaba suavemente la cabeza calva del Pontífice, alentándolo.

La realización del ciclo de pinturas de las paredes laterales duró unos dos años (1481-1483). Sixto IV consagró la Capilla el 15 de agosto de 1483, y la dedicó a la Asunción[56]. En este mismo año nacieron Lutero y Rafael de Urbino.

Como la visita tiene por objeto principal explicar las pinturas de Miguel Ángel, nos detendremos solo muy brevemente en algunos detalles referentes a los frescos de las paredes laterales.

En su conjunto, son expresión de la historia de la salvación narrada en el Antiguo Testamento y de la salvación realizada en Cristo. En la pared de la izquierda, Moisés se representa sucesivamente como caudillo, legislador y sacerdote. Y las mismas características se ilustran en los frescos de la pared de la derecha en la figura de Cristo.

Un conjunto de artificios pictóricos permiten aunar el pasado y el presente, en apertura hacia el futuro. Se puede observar, por ejemplo, cómo junto a las figuras de Moisés y de Cristo, hay personajes vestidos según las costumbres del tiempo en el que se pintó el fresco. Estos hombres y mujeres, claramente fuera del contexto de los hechos narrados, subrayan el devenir de la historia.

Aparecen también detalles alusivos al Papa que comisionó la decoración. En la escena de *Las tentaciones de Cristo*, pintada por Botticelli, que tiene representado también el episodio de *La purificación del leproso*, el artista dio más importancia a esta última escena en atención a que Sixto IV había escrito una obra teológica sobre este tema. El edificio que está en el centro de la composición reproduce el hospital de Espíritu Santo, cuya reconstrucción había ordenado Sixto IV della Rovere para curar y dar hospitalidad a los numerosos peregrinos que llegaban a Roma. Este hospital, que tenía también un reparto de maternidad para acoger a los niños abandonados en el Tiber, se convirtió en símbolo de la gran caridad de la Iglesia.

Un último detalle, curioso y simpático. En el fresco de Botticelli que representa

diversos episodios de la vida de Moisés, aparece un perrito blanco. Alude al perro de uno de los pintores de la Sixtina, Cossimo Rosselli, que lo llevaba cada día al trabajo. Los artistas se entretenían con él hasta el punto de llegar casi a formar parte del equipo. Otros pintores lo «retrataron» en lugares significativos de su obra.

Al entrar en la Sixtina mencionamos que sus medidas parecen coincidir con las del Templo de Salomón en Jerusalén. Encontramos otros datos que apoyan esta relación en uno de los frescos realizado por Perugino, el de *La entrega de las llaves*. En él, los dos arcos triunfales representados en el fondo de la pintura llevan escrita la siguiente leyenda: *Inmensu(m) Salomo(ni) templum hoc quarte sacrasti* (en el arco de la izquierda); *Sixte opibus dispar religione prior* (en el de la derecha). Es decir: «Tú, Sixto IV, inferior a Salomón en riquezas, pero superior a él en religión y devoción, consagraste este templo inmenso».

Otro dato que confirma este paralelismo es que el Templo de Salomón comenzó a construirse en el cuarto año de su reinado[57], y la construcción de la Sixtina parece que comenzó en 1475, es decir, también en el cuarto año del pontificado de Sixto IV.

El embellecimiento de la Capilla Sixtina no concluyó con el proyecto comisionado por Sixto IV. En tiempos de Julio II tuvo lugar la segunda fase de la decoración. Consistió en enriquecer las pinturas de la Bóveda. El tema inicial sugerido por los teólogos de la Casa Pontificia preveía representar los Doce Apóstoles[58]. A Miguel Ángel, que recibió el encargo, le pareció «cosa pobre» y convenció a Julio II para cambiar el proyecto por el que hoy vemos.

Considerando que en las paredes laterales estaba representada la historia de la salvación bajo la ley de Moisés (*sub lege*) y bajo la ley de la gracia (*sub gratia*), para completar temáticamente la Capilla, Miguel Ángel eligió pintar en la Bóveda el periodo *ante lege*, es decir, los orígenes: la creación del universo y del hombre y las historias de Noé que, con el episodio del Diluvio, marcan el nuevo comienzo de la humanidad.

La Capilla Sixtina quedaba así como expresión pictórica del proyecto de creación-salvación concebido por Dios Uno y Trino. Un proyecto que se extiende desde el *Fiat* (Hágase) de la creación hasta el *Fiat* de María que hizo posible la Encarnación.

Miguel Ángel realizó los frescos de la Bóveda entre 1508 y 1512. Dos o tres años después de concluirlos, en 1514 o 1515, el Papa León X, de la familia Medici, encargó a ***Rafael*** los cartones para una serie de tapices con historias de San Pedro y San Pablo[59]. Los tapices se realizaron en Bruselas, en el taller de ***Pieter van Aeist***. Se colocaron por primera vez en la Capilla Sixtina con ocasión de la Misa pontifical del 26 de diciembre de 1519, con gran admiración de todos los asistentes. Estos tapices que durante años decoraron la Capilla, se conservan ahora en la Pinacoteca Vaticana.

La historia de la decoración de la Capilla Sixtina prosigue. En 1522, a raíz de un derrumbamiento del arquitrabe de la puerta principal de acceso a la Capilla Sixtina, se dañaron gravemente dos frescos, uno de Ghirlandaio en el que estaba representada *La Resurrección de Cristo*, y otro de Signorelli que tenía como tema *La lucha de los demonios y ángeles disputándose el cuerpo de Moisés*[60]. Para sustituirlos, después de 1565, ***Matteo da Lecce*** y ***Hendrik van der Broeck*** pintaron de nuevo los mismos temas.

La fase final de la decoración de la Capilla Sixtina tuvo lugar bastantes años después. Por encargo del Papa Clemente VII, confirmado después por Pablo III, Miguel Ángel pintó la pared del Juicio de 1536 a 1541. A esta obra de madurez del Buonarroti, le dedicaremos al final de la visita amplio espacio. Basta decir ahora que con la elección de este tema venía a completarse lo que faltaba en la historia de la salvación: la recapitulación final del hombre y de todo el cosmos en Cristo.

No deja de ser admirable que, aunque las pinturas de la Sixtina se realizaron en diversos periodos, por artistas distintos, y durante un arco total de sesenta años, mantengan una unidad conceptual tan estrecha.

Ahora vamos a detenernos en la narración pictórica de las escenas de la Bóveda.

[54] JUAN PABLO II, *Homilía en la celebración eucarística con ocasión de la inauguración de la restauración de la Capilla Sixtina*, 8 de abril de 1994.
[55] Cfr. 1 *Reyes* 6, 2. Un codo equivalía aproximadamente a 67 cm.
[56] Algunas fuentes datan la consagración cinco días antes, el 9 de agosto de 1483, aniversario de la elección de Sixto IV.
[57] Cfr. 2 *Paralipómenos,* 3, 2.
[58] De este plan han quedado dos diseños preparatorios: uno está en Londres; el otro, en Detroit. Los Apóstoles habrían ocupado el lugar donde están hoy los Profetas y las Sibilas. El espacio en el que está pintado Jonás, habría correspondido a San Pedro.
[59] Algunos de estos cartones se encuentran en el *Victoria and Albert Museum* de Londres.
[60] La escena recoge la narración del apócrifo judaico, *La asunción de Moisés*, según la cual San Miguel y el diablo se habían disputado el cuerpo muerto de Moisés. La Biblia no hace suyo este episodio, se limita a sacar una aplicación moral (cfr. *Deuteronomio* 34, 5-6). El evento se menciona de nuevo en la Epístola de San Judas (cfr. *Judas* 9-10), para ilustrar la maldad de las injurias: en la mencionada disputa, ni siquiera el Arcángel San Miguel se atrevió a maldecir al diablo, sino que se limitó a exclamar: ¡Que el Señor te reprenda!

III. LA AVENTURA DE LA BÓVEDA (1508-1512)

1. Los preparativos y el proyecto

La segunda fase de la decoración de la Capilla Sixtina consistió en la pintura de la Bóveda por parte de Miguel Ángel.

En 1504 aparecieron algunas grietas en la Bóveda, debido a que la parte de la colina Vaticana sobre la que se asienta la Capilla presentaba problemas de drenaje. La estructura acusaba también el impacto de las excavaciones para hacer los fundamentos de la adyacente Torre Borja y los de los trabajos que se estaban realizando alrededor de la nueva Basílica de San Pedro. El sucesor de Sixto IV, Julio II della Rovere, tuvo la idea de aprovechar el arreglo de las grietas para realizar una decoración más suntuosa de la Bóveda.

Con este fin, habló con Bramante, protector de Rafael y arquitecto que trabajaba entonces al servicio de Julio II, quien le pidió que llamase a Miguel Ángel para realizar esa tarea. Según Condivi, esta sugerencia estuvo movida, al menos en parte, por envidia. Deseaba que el artista toscano abandonase la escultura —arte en el que se mostraba un maestro insuperable— para dedicarse a la pintura donde, de seguro, mostraría menor talento que Rafael o, posiblemente, fracasaría[61].

Inicialmente, Miguel Ángel intentó que se encomendase el encargo a Rafael, alegando que él no sabía de pintura. Aunque conocía algo de la técnica del fresco por su trabajo en el taller de Ghirlandaio, no había practicado este arte. Él era, sobre todo, escultor y dominaba en el mármol.

Pero Julio II insistió a Miguel Ángel que, finalmente, accedió.

Hubo que hacer frente a diversas dificultades. La Bóveda era policéntrica, de factura romana, es decir, dotada de una superficie muy irregular. La colocación de los andamios resultaba complicada porque la Capilla tenía que poder usarse mientras se decoraba. Era necesario, por tanto, proyectar una estructura que no incomodase de ningún modo la parte inferior.

Entretanto, Bramante, que había hecho el claustro de la iglesia de Santa María de la Paz, cerca de Plaza Navona y, como arquitecto del Papa seguía la renovación de los Palacios Vaticanos y de la Basílica de San Pedro, se ocupó de levantar el andamiaje.

Para conseguir una construcción firme tuvo que apoyarla en la Bóveda, haciendo agujeros a través de los cuales pasaban las sogas que sostenían la estructura. La solución no gustó a Miguel Ángel, tanto por la escasa estabilidad como por la dificultad que veía para tapar los huecos al terminar las pinturas. Preguntó a Bramante como pensaba solucionar ese problema. Este admitió el error, pero al no saber remediarlo, respondió: —Eso ya lo veremos una vez que se haya terminado la pintura, porque no cabe otra

solución.

Miguel Ángel, amante de las obras perfectas, insistía en que era imposible trabajar en esas condiciones. El Papa le propuso que hiciese él algo mejor. Entonces, Miguel Ángel, con la ayuda de algunos artesanos florentinos que conocía, derribó los andamios y construyó otros, también colgantes, pero sin dañar la Bóveda: apoyó el puente sobre los travesaños cortos que sobresalían del muro, al lado de las ventanas. Y lo realizó de modo que se pudiese trabajar en cualquier punto de la bóveda sin estorbar el espacio inferior. Así podían continuar las celebraciones litúrgicas.

En la época se consideró un invento genial. Bramante utilizó más tarde esta idea para sus trabajos en San Pedro. Merece destacarse también, como veremos más adelante, que para la restauración de los frescos de la Sixtina llevada a cabo entre 1980 y 1994, se levantó un andamio muy semejante al de Miguel Ángel.

Es también un detalle ilustrativo del talante de Miguel Ángel que regalase las numerosas cuerdas que Bramante había utilizado para colocar el andamio a un carpintero que había contratado. Este las vendió y, con el importe, adquirió el ajuar nupcial para sus dos hijas.

No es fácil imaginar las dificultades que fue encontrando Miguel Ángel para la realización de esta obra maestra. La luz natural era poquísima. El puente del andamio cortaba las ventanas en la base de la estructura que servía para sostenerlo y, además, el subpuente —que se extendía por toda la Capilla—, impedía el paso de la luz a las partes altas. La poca que llegaba era rasante y servía solo para preparar los materiales necesarios para el trabajo. Esto significa que para pintar, el artista tuvo que usar seguramente luz artificial, probablemente linternas cerradas, más que luces con fuego libre, por motivos de seguridad.

Como recuerda en sus sonetos, pintó la Bóveda en condiciones físicas muy difíciles. Tuvo que trabajar sobre los andamios, de pie o agachado, con la cabeza y el pincel casi siempre hacia arriba. El color goteaba sobre el rostro y bajó y subió muchas veces del andamio para ver el efecto de la obra desde el suelo, pues la distancia era grande e influía en la perspectiva.

El soneto que envió a Giovanni di Benedetto contando sus fatigas, lo acompañó de un diseño en el que el artista se autorretrató de pie pintando una figura de la Bóveda. Aquella prolongada fatiga dejó huella. Durante varios meses pudo leer solo con la cabeza boca arriba.

Salvando las distancias, una experiencia similar es la que tiene el visitante cuando durante un tiempo prolongado trata de contemplar desde el suelo esta obra maestra del artista toscano.

Miguel Ángel no se consideraba experto en la técnica del fresco. Por eso, pidió ayuda y colaboración a los artesanos del taller florentino de Ghirlandaio: Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Bastiano da Sangallo, llamado Aristotile, Jacopo di Lázaro Torni, llamado l'Indaco Vecchio, Jacopo di Sandro, Agnolo di Domenico di Donnino, llamado el Mazziere y, sobre todo, Piero Rosselli, que se encargó también de destruir la decoración preexistente y de preparar la superficie de la bóveda.

Tuvo problemas en la preparación del revoque, porque los componentes usados en Roma no daban el mismo resultado que los empleados en Florencia. Se hizo necesaria la intervención de Sangallo, que advirtió enseguida la causa: la solución resultaba demasiado acuosa.

No terminaron aquí las dificultades. Cuando se pinta al fresco, los colores se aclaran al secarse el revoque. Miguel Ángel, aunque sabía elegir muy bien los materiales exigiéndolos siempre de la mejor calidad, tuvo que aprender a calcular la diferencia de tono entre el color usado en húmedo y como aparece en seco.

Como vimos, Julio II dejó a Miguel Ángel total libertad en la composición. Se ha debatido mucho sobre si el Buonarroti elaboró el programa iconográfico, o si fue más bien obra de los teólogos de la corte papal. Todo parece indicar que fue Miguel Ángel o, en cualquier caso, que el artista tuvo el protagonismo. Sin duda, intervinieron en el programa teólogos de la corte pontificia, pero la voz cantante la tuvo Miguel Ángel. Si recibió indicaciones, las reelaboró de acuerdo con su idea.

Para decidir el tema o episodios de la Bóveda, Miguel Ángel tuvo en cuenta, como sabemos, lo que ya estaba pintado en las paredes laterales. Por eso decidió representar en la parte central de la Bóveda la franja de la historia de la salvación que faltaba: el periodo de tiempo que se extiende desde la creación del mundo y del hombre hasta el episodio del Diluvio universal.

Ingeniosa fue también la creación de espacios para aislar los episodios. Hasta entonces las bóvedas se dividían en diferentes zonas y se cubrían con pinturas. Miguel Ángel ideó un procedimiento nuevo. Ignoró la Bóveda, como si el espacio fuese abierto, sin techo, y creó, sirviéndose de una ilusión óptica de perspectiva, una estructura arquitectónica ficticia. Partiendo de la cornisa unió los muros laterales con cinco arcos abiertos en el centro, pintándolos imitando mármol.

Creó así nueve compartimentos. En la parte abierta de los arcos situó las escenas de menores dimensiones: *La ebriedad de Noé*, *El sacrificio de Noé*, *La creación de Eva*, *La separación de las aguas de la tierra* y *La separación de la luz de las tinieblas*.

En cambio, en los recuadros entre los arcos representó las cuatro escenas restantes, que son las de mayor tamaño: *El Diluvio universal*, *El pecado original y la expulsión del Paraíso*, *La creación de Adán*, *y La creación de los astros y de las plantas*.

La perspectiva que obtuvo con esta arquitectura simulada da la impresión de que las figuras, más que pintadas sobre una superficie, están en un cielo que se abre más allá de la Bóveda.

Cada uno de los cinco paneles más pequeños se halla rodeado por cuatro ***jóvenes desnudos*** que sostienen, sirviéndose de telas, unos ***tondos de bronce fingido*** en los que, salvo en uno de ellos, se representan escenas del Antiguo Testamento. En total son veinte.

Por debajo de ellos comparecen cinco ***Profetas*** y cinco ***Sibilas***. Unos ***angelitos*** situados entre las lunetas sostienen cartelas con sus nombres. Otros dos Profetas —Jonás y Zacarías— están pintados en los extremos del eje de la Bóveda.

La cornisa ficticia carga, a su vez, sobre pedestales sostenidos por ***mozos a modo de***

atlantes. Entre la falsa cornisa arquitectónica y el falso arquitrabe, Miguel Ángel colocó ***figuras desnudas de bronce fingido***. Pfeiffer piensa que simbolizan ángeles caídos, es decir, demonios. Esta suposición encuentra apoyo en las largas articulaciones de las manos y en las orejas luciferinas de estos personajes[62].

Y, por debajo de la cornisa, sobre cada ventana de los muros laterales, Miguel Ángel delineó y pintó las lunetas coronadas por triángulos, en los que representó los ***antepasados de Cristo***.

Por último, en los cuatro ángulos de la Bóveda, llamados ***pechinas***, están representados cuatro episodios bíblicos que muestran una particular protección de Dios para con el pueblo elegido.

Miguel Ángel dio la primera pincelada en la Bóveda el 10 de mayo de 1508. Comenzó con las historias de Noé, sirviéndose de la ayuda de algunos empleados en talleres de pintores que conocía. Pero a medida que avanzaba con las pinturas, veía que lo que realizaban sus ayudantes estaba muy lejos de sus deseos. A partir de la escena del pecado original siguió solo. Y nadie, excepto los muchachos que preparaban los colores y el Papa tenían derecho a subir al andamio. Lo único que dejó hacer a los ayudantes, además de la preparación del revoque, los fondos y los colores, fueron cosas secundarias: los tronos de las Sibilas, y algunos detalles en las historias de Noé.

Cuando terminó de pintar la escena de *El Diluvio* aparecieron unas manchas blancas. Miguel Ángel pensó que esto era la prueba de que él no era artista para el fresco y que, por lo tanto, tenía que dejar este encargo. Así lo manifestó a Julio II[63]. Después de diversos avatares y, gracias a la ayuda de Sangallo, que descubrió la causa del problema, Miguel Ángel continuó en esta empresa.

Cuando ya estaba algo avanzada la decoración de la Bóveda, Rafael, que en ese mismo periodo estaba pintando las Estancias, vio las pinturas de Miguel Ángel, y como era excelente en el imitar, modificó rápidamente su estilo. El influjo de Miguel Ángel se advierte en las *Sibilas* y *Profetas* que pintó en la iglesia de Santa María de la Paz en Roma, y en la figura de Heráclito de la *Stanza della Segnatura*, cuyo rostro es el retrato de Miguel Ángel. Además intentó que el Papa le encargase a él terminar de pintar lo que faltaba. Acudió a Bramante, que estaba asombrado por la destreza que mostraba el artista toscano en la técnica del fresco.

Esta situación desasosegó a Miguel Ángel quien, dándose cuenta de que en el fondo el promotor de esta sustitución en el encargo era Bramante, hizo presente al Papa las insidias que había tenido que sufrir por parte de su arquitecto. Habló con franqueza, explicando las astucias que usaba Bramante para conseguir el dinero requerido para el tenor de vida que llevaba. Julio II se hizo cargo de la situación y, después de este incidente, Miguel Ángel gozó del favor y de la estima de los Papas.

Algunas guías transmiten que Rafael y Miguel Ángel mantenían relaciones poco cordiales. Sin embargo, los documentos históricos ponen de manifiesto más bien que se admiraban mutuamente, pero Rafael tuvo a su lado personas que lo instigaron contra el artista toscano.

Quizá en lo cotidiano se dieron momentos de envidia, pero ambos tenían perfecto

conocimiento y admiración del otro. Vasari insiste en decir que la causa de las desavenencias de Miguel Ángel con Rafael y con Julio II se debió principalmente a las intrigas de Bramante.

Más allá de estas menudencias, Miguel Ángel prosiguió su trabajo con gran esfuerzo y dedicación. La Bóveda se terminó el 31 de octubre de 1512. Julio II llegó a verla completada poco antes de su muerte. Su artífice testimonia la admiración del Papa en una carta que escribió a su padre en octubre de 1512:

«*He terminado la Capilla que estaba pintando, y el Papa está muy satisfecho*»[64].

Cuando se inauguró la Capilla Sixtina el 1 de noviembre de 1512, dice Vasari que todo Roma corrió para contemplarla, y que dejó a las personas mudas y llenas de asombro[65].

Ahora nos toca a nosotros contemplar esta extraordinaria composición, escena por escena.

2. El origen del mundo y del hombre: temática central de la Bóveda

Comenzamos con los episodios-eje de la Bóveda, en dirección contraria a la sucesión cronológica en la que fueron pintados, es decir, desde el recuadro más cercano a la pared del Juicio[66].

Miguel Ángel conoce muy bien el texto bíblico y quiere seguirlo fielmente. El relato genesiaco de la creación nos transmite que Dios ha creado el mundo de la nada y libremente. Luego detalla la diversidad de seres que Dios llamó a la existencia. Las tres primeras escenas representan la creación del cosmos.

—En primer lugar, la ***Separación de la luz de las tinieblas*** [67]. Dios está suspendido en el aire. Con una mano aleja las tinieblas, con la otra da origen a la luz. Algunos han visto en el torbellino que envuelve la túnica y el manto de Dios, una alusión a la presencia del Espíritu Santo en el acto creador, pues en la Sagrada Escritura, se hace referencia frecuentemente al Espíritu Santo como soplo, viento, hálito.

—A continuación tiene lugar la ***Creación del sol, la luna las estrellas y las plantas***[68]. Aquí, Miguel Ángel resume en una escena el tercer y el cuarto día de la creación. La potencia de la imagen de Dios, inspirada en el Salmo 89 (Vulgata, 88), se expresa en el gesto imperioso de las manos y en la mirada llena de autoridad.

En este fresco, el Creador está representado de frente y de espaldas. Según algunos, para distinguir la actividad de las dos jornadas.

Hay que fijarse mucho para descubrir en la pintura la creación de las plantas. Miguel Ángel les ha dedicado solo un pequeño matorral, que parece crecer solicitado por la mano de Dios. En la creación de las plantas puede entenderse incluida la de todo el universo animado no humano.

—Por último, ***La separación de las aguas de la tierra***[69]. En este espacio, Dios

sigue apareciendo con gesto imperioso y autoritario. Está con los brazos y las manos abiertas, poniendo orden en el cosmos, como expresión de una voluntad dominadora de las fuerzas en formación. Los ángeles lo mantienen suspendido, lo acompañan y lo asisten en su obra.

Con ese mismo brazo poderoso seguirá manifestándose después en las gestas prodigiosas que acompañaron la historia de Israel.

Pero el corazón de la Bóveda está constituido por las tres representaciones que siguen: la creación de Adán; la creación de Eva; el pecado original y la expulsión del Paraíso.

—***Creación de Adán***[70]. Posiblemente la imagen que viene a la mente cuando se piensa en la Bóveda de la Capilla Sixtina es esta. La vemos reproducida en numerosas portadas de libros, en folletos que anuncian Congresos y Reuniones, entre las ilustraciones de las obras de Teología. Recientemente, en mayo de 2011, una medalla con esta representación ha estado a distancias estelares (a más de 350 kilómetros de la tierra). La llevaba Roberto Vittori, uno de los astronautas de la Estación Espacial Internacional, con intención de que su compañero Paolo Nespoli la trajese de nuevo a la tierra para devolverla a Benedicto XVI, que se la había regalado.

Centrémonos en la escena, que nos «llama» desde arriba. Miguel Ángel, en lugar de insistir en la imagen de Dios alfarero, representa a Adán que parece salir de la tierra, llamado a la vida por Dios Padre.

Dios siempre se adelanta. Él es quien nos busca primero. En este caso, desciende hacia Adán rodeado de algunos ángeles que dan la impresión de acompañarlo para no perderse el momento sublime en el que Dios creó al hombre. Deseaban estar presentes en el nacer mismo de esta ocurrencia divina, amalgama de barro, espíritu y gracia.

El manto del Creador, hinchado por el viento, forma una especie de tienda volante alrededor de ellos. La tela de color gris-violeta transparente que cubre la figura divina, modela delicadamente su cuerpo lleno de señorío. La cabeza, con cabellos blancos y la larga barba, simbolizan la eternidad. Es una imagen de gran perfección, que manifiesta una potencia extraordinaria, suavizada con una expresión de piedad.

Juan Pablo II ha alabado la elocuencia de las imágenes del artista toscano:

> «Ahora bien, es difícil no reconocer en el Creador visible y humanizado al Dios revestido de majestad infinita. Es más, en la medida en que lo permite la imagen con sus límites intrínsecos, aquí se ha expresado todo lo que se podía expresar. La majestad del Creador, al igual que la del Juez, hablan de la grandeza divina»[71].

Adán presenta una figura apolínea. Su belleza y postura parecen sacadas del frontón de un templo griego. Es la criatura más excelsa del cosmos. El simple dato de que a la totalidad de la creación del universo haya dedicado tres escenas y a la del hombre, dos, habla por sí mismo del valor peculiar de la criatura humana. Si todas las cosas creadas reflejan, en mayor o menor medida, algo de Dios, el hombre es la criatura que mayormente lo expresa[72]. Para Miguel Ángel, el cuerpo humano es la estatua plasmada por el Señor de la Vida a su imagen y semejanza, animada por su aliento. Él ha subrayado esta semejanza en los rasgos de Adán, pintándolos semejantes a los del Cristo del Juicio.

Pero, todavía más que en las figuras aisladas —Dios y Adán—, el mensaje de esta representación está en la relación que se establece entre ambas.

Dios crea el universo por la fuerza omnipotente de su Palabra: «Dijo Dios: 'Haya luz; y hubo luz»[73]. El cosmos físico sigue leyes inexorables o está sometido a los dictados del instinto. Al hombre, en cambio, lo llama, lo invita. Por eso el gesto de Dios es profundamente diferente en este caso.

En la creación del hombre, se afirma también el poder de Dios pero, sobre todo, su deseo de darle a participar su misma vida. No solo le llama amigo, sino que lo hace verdaderamente tal. Y como es propio de toda amistad, no impone su ofrecimiento, queda a la espera de una respuesta libre. Con el hombre, Dios es ternura.

Esta invitación no es, además, algo añadido con posterioridad a la existencia. Adán no es un ser que primero ha existido y, sucesivamente, ha comenzado a relacionarse con Dios. Es su misma existencia la que surge del deseo del Creador de querer ser su amigo, de querer encontrar en él «otro yo».

El gesto en el que las manos de los dos interlocutores se tienden una hacia la otra, sin alcanzar a tocarse, muestra, por tanto, la vocación originaria del hombre a ser hijo de Dios. Ante el Creador está, no como una criatura cualquiera, sino como su *partner*. Dios y el hombre, uno frente al otro, en plena libertad personal de querer conocerse y amarse.

La persona humana es un ser nacido para responder libremente al Amor de Dios. Ciertamente el hombre, desde los comienzos de su historia, quedó señalado por el pecado. Pero su marca más profunda sigue siendo la de un ser llamado por Dios. Y esto no es algo periférico, sino constitutivo de su identidad. Hay densidad de verdad en la pintura de Miguel Ángel.

Para interpretar los frescos de este gran artista es necesario tener en cuenta que su singular capacidad para percibir la belleza del cuerpo humano y expresarla no era simple técnica o habilidad, arrancaba de una visión profundamente cristiana de la materia y del cuerpo.

Miguel Ángel entiende la desnudez del hombre como expresión visible de su humanidad. Ve en el cuerpo humano el vehículo privilegiado para exteriorizar las realidades profundas del alma: en el fruncimiento del rostro, en una sonrisa, en una lágrima, pueden verse la desesperación, la paz, el terror, la resignación. El gesto tiene para Miguel Ángel una clara valencia antropológica, pues es portador de significado, expresión de la interioridad. Retratando lo gestos corporales hace visibles los anhelos del alma.

Pero hay todavía más. Puesto que el Verbo —la Segunda Persona de la Santísima Trinidad— se ha encarnado, se ha hecho visible en la carne, Cristo es la epifanía de Dios. Los gestos de Jesús, su mirada, su actitud de compasión, su inclinarse hacia los niños y enfermos, el llorar por la muerte del amigo, son gestos en los que encontramos inmediatamente a Dios. Miguel Ángel ha tenido la audacia de mostrarnos que retratando al hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios, retratamos algo de Dios mismo. Los misterios de la Creación y de la Redención son la fuente de inspiración y de inteligibilidad de los frescos miguelangelescos.

Juan Pablo II, maestro en lo que se ha llamado Teología del cuerpo, expresó poéticamente esta verdad de las pinturas del artista toscano:

> «Antaño, Miguel Ángel, al salir del Vaticano,
> dejó la policromía cuya clave es «imagen y semejanza».
> Según esta clave, lo invisible se expresa en lo visible.
> Presacramento»[74].

Después de esta meditación personal, Juan Pablo II volvió a referirse nuevamente y con mayor detenimiento a estas pinturas. Lo hizo con motivo del final de los trabajos de restauración de los frescos de la Capilla Sixtina. Citando el pasaje del Evangelio de San Juan que narra la atrevida petición de Felipe a Cristo —«Muéstranos al Padre y eso nos basta»—, glosó la respuesta del Maestro: «¿Tanto tiempo hace que estoy con vosotros y no me conoces, Felipe? El que me ha visto a mí ha visto al Padre»[75].

> «Cristo es la visibilidad del Dios invisible (...) ¿No sacó también Miguel Ángel conclusiones precisas de las palabras de Cristo: 'El que me ha visto a mí, ha visto al Padre'? Miguel Ángel tuvo el valor de admirar con sus propios ojos a este Padre en el momento en que pronuncia el *fiat* creador y llama a la existencia al primer hombre. Adán fue creado a imagen y semejanza de Dios (cf. *Gn* 1, 26).
> Mientras el Verbo eterno es la imagen invisible del Padre, el hombre-Adán es su imagen visible. Miguel Ángel trata *de devolver a esa visibilidad de Adán, a su corporeidad, los rasgos de la antigua belleza*. Más aún, con gran audacia, *transmite esa belleza visible y corpórea al mismo Creador invisible*.
> Probablemente nos hallamos ante una insólita osadía del arte, pues al Dios invisible no se le puede imponer la visibilidad propia del hombre. ¿No sería una blasfemia?
> Ahora bien, es difícil no reconocer *en el Creador visible humanizado al Dios revestido de majestad infinita*. Es más, en la medida en que lo permite la imagen con sus límites intrínsecos, aquí se ha expresado todo lo que se podía expresar. La majestad del Creador, al igual que la del Juez, hablan de la grandeza divina»[76].

—***La creación de la mujer***[77]. Todavía no ha completado Dios su obra de crear la persona humana a su imagen y semejanza. Faltaba Eva, faltaba la mujer. Miguel Ángel ha representado este momento sublime haciendo gravitar la escena en torno al gesto de la mano de Dios que, bendiciendo, invita a Eva a la existencia.

Eva, sacada de la costilla de Adán, expresa que el hombre y la mujer tienen la misma naturaleza y son complementarios uno del otro. En hebreo, las dos palabras —hombre y mujer— son muy semejantes (como si dijesemos: hombre y hembra; o varón y varona). La idéntica raíz parece subrayar la igualdad.

Algo análogo puede decirse en relación con el «lugar» del que Dios saca a Eva. El texto del Génesis usa el término costado, no costilla, que expresa mejor que la mujer está destinada a estar «al lado de», «al costado de» el hombre, mientras que los animales son inferiores y los ángeles, superiores.

En una audiencia dedicada a Pedro Lombardo, Benedicto XVI mencionó que este autor, inspirándose en el comentario de San Agustín al Génesis, se preguntaba por qué Dios creó la mujer del costado o costilla de Adán y no de la cabeza o de los pies. Y la respuesta que dio es: porque estaba formando no una dominadora ni una esclava, sino una compañera[78].

Las escenas de la creación de Adán y de Eva son una expresión bella y enérgica de

dos verdades de la identidad humana. La primera, que el hombre es más que el animal. Su corporeidad es persona, más exactamente, expresión visible de la persona. La segunda, que lo humano es constitutivamente hombre y mujer.

Nuevamente nos lo explica Juan Pablo II:

> «"Dios creó al hombre a su imagen, según su semejanza,
> los creó varón y mujer-
> y vio Dios que era muy bueno,
> ambos estaban desnudos y no sentían vergüenza».
> ¿Es posible?
> No lo preguntes a los contemporáneos, sino a Miguel Ángel,
> ¡quizá también a los contemporáneos!
> Pregunta a la Sixtina.
> ¡Cuánto se dice en estas paredes!»[79].

El pincel de Miguel Ángel ha plasmado otros significados en estas escenas de la Bóveda. Eva sale del costado de Adán con las manos juntas, casi arrodillada, como si rezara, en gesto de adoración y de agradecimiento a Dios. Tiene la boca semiabierta mostrando así el estupor y la maravilla que le produce el regalo de su existir como hija de Dios. Al asombro ante la grandeza del hombre podemos ponerle un nombre: cristianismo.

Recapitulando el mensaje de estos dos episodios —la creación del hombre y la de la mujer— diríamos que expresan la llamada de Dios —la vocación—, y la respuesta del hombre. En Adán quedaría más patente la llamada; en Eva, la respuesta.

Pero ese horizonte de vida feliz al que el hombre estaba llamado para siempre se empañó ya en los mismos orígenes. La siguiente escena aparece preñada de tristeza y dramatismo.

—***El pecado original***[80] y ***la expulsión del Paraíso***. El artista ha representado en primer lugar el pecado cometido por Adán y Eva, siguiendo la narración del Génesis. Dios mostró a Adán el Paraíso, y le dio un mandato: «De todos los árboles del Paraíso puedes comer, pero del árbol de la ciencia del bien y del mal, no comas, porque el día en que de él comieres, ciertamente morirás»[81].

La narración sigue más adelante exponiendo que Eva, engañada por la serpiente (el diablo) tomó fruta de ese árbol y la ofreció a Adán, que también comió.

Adán y Eva están representados antes del pecado a la izquierda del árbol, en la plenitud de su armonía y belleza. Miguel Ángel los ha pintado una segunda vez, después del pecado, en el momento de la expulsión del Paraíso. Aquí aparecen desfigurados, maltrechos.

Es significativo que, diversamente de cómo solía hacerlo la representación tradicional, Eva no da a Adán la fruta prohibida: los dos contribuyen a arrancarla del árbol; Adán, separando las ramas. El tronco en el que se apoya Eva está seco (su cuerpo hace secar el árbol de la vida, porque con el pecado entra la muerte en la historia). En cambio, las ramas del árbol orientadas hacia el Paraíso aparecen frondosas.

Esta desobediencia trajo consigo para el hombre la pérdida de su condición de hijo de Dios, la mayor dificultad para conocer la verdad y el bien, el sufrimiento y la muerte[82].

Estos efectos no los produjo la manzana que no era mala ni venenosa. Es más, debía ser excelente, como todo lo que Dios había ofrecido al hombre. El pecado original no consistió en la materialidad de haber probado un fruto nuevo, sino en haber desconfiado de la Bondad paternal de Dios para con el hombre. Comenta San Agustín:

> «Yo, que he considerado mucho este asunto, no tengo palabras para ponderar cuánto me agrada la sentencia que dice que no era nocivo aquel árbol por su alimento, pues el que hizo todas las cosas sobremanera buenas no instituyó en el Paraíso cosa alguna mala, sino que el mal para el hombre provino de las trasgresión del precepto. Pues convenía al hombre que se le prohibiera alguna cosa, para que, colocado bajo el Señor Dios, pudiera merecer la posesión de su Señor con la virtud de la obediencia. Obediencia que puedo decir con seguridad que es la virtud propia de la criatura racional, que actúa bajo la potestad de Dios; y también que el primero y mayor de todos los vicios es el orgullo, que lleva a querer usar de su potestad para la ruina, y tiene el nombre de desobediencia»[83].

Si la creación de Adán y la de Eva muestran la grandeza de la libertad humana, la escena del pecado original manifiesta las consecuencias de su uso equivocado.

El hombre está naturalmente inclinado al bien, pero no siempre lo que le resulta apetecible es realmente bueno aquí y ahora. Bueno es lo que Dios ha querido para él y solo buscándolo puede encontrar definitivamente la felicidad. A los ojos de Eva, aquella fruta se presentaba como buena, pero Dios les había anunciado que morirían en el caso de comerla[84], y su verdadero bien estaba en obedecerle. Adán y Eva pusieron su propia voluntad por encima de la de Dios, no confiaron en Él. Y de aquí se siguieron todas las consecuencias que conocemos.

El cristianismo enseña que el mal no es originario. Nace de la ausencia de bien, más precisamente del rechazo del bien que es Dios mismo. Este pecado cometido por nuestros primeros padres es original —porque se dio en los orígenes mismos de la humanidad— y es también originante, es decir, origen de todo pecado.

A continuación, Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso[85]. Es el triste evento representado en la segunda parte de la escena.

Un detalle que puede pasar desapercibido concierne a la espada con la que el ángel les despide del Paraíso. No tiene empuñadura, pues los ángeles, por ser espirituales, no la necesitan, al no poder cortarse con su hoja afilada.

Eva deja el Edén con la cabeza baja. Su magnífico dorso se curva como el de un animal abatido. Nuestros primeros padres se alejan a grandes pasos y el dolor pesa sobre sus espaldas. Más que criaturas inferiores parecen dos titanes expulsados.

Otro detalle interesante de este fresco es el modo como Miguel Ángel ha expresado algunas consecuencias del pecado original.

Dios había creado al hombre a su imagen y semejanza, haciéndole partícipe, además, de su misma vida. Comportándose de acuerdo con su condición de hijo de Dios, el hombre realizaría la propia humanidad y sería plenamente feliz.

Con el pecado el hombre perdió la condición de hijo de Dios por la gracia. Y esta

pérdida no se limitó a algunas dimensiones de su ser, sino que alcanzó todas. Del mismo modo que la deificación por la gracia había transformado el hombre entero, porque el espíritu y la materia constituyen en él una unidad sustancial, también su pérdida afectó al alma y a su corporeidad.

En el fresco de Miguel Ángel, el diferente aspecto de las figuras de Adán y de Eva, antes y después del pecado es patente. El artista ha mostrado sin recato cómo el pecado afea, incluso físicamente. La causa de nuestro envejecer, lo que nos hace más de barro, más caducos, es —en definitiva— el pecado.

Pero el pecado no fue la última palabra de la historia. La misericordia de Dios pudo más. Después del mal cometido, no retiró del hombre ni de la mujer la bendición de que habían sido objeto. Maldijo la serpiente, pero no la creación ni la existencia humana. Al pecado original siguió por parte de Dios la promesa de salvación. Una salvación que llegará de modo totalmente insospechado, poniendo de manifiesto con más vigor aún el amor de la Trinidad por el hombre. El mismo Dios se hizo hombre. La Palabra se encerró en la carne. «Dios envió al mundo a su Hijo unigénito para que recibiesemos por Él la vida»[86]. «Dios, que es rico en misericordia, por el gran amor con que nos amó, aunque estábamos muertos por nuestros pecados, nos dio vida en Cristo —por gracia habéis sido salvados— y con Él nos resucitó y nos hizo sentar en los Cielos con Cristo Jesús»[87].

Nos detenemos ahora muy brevemente en las últimas escenas de la franja central de la Bóveda.

A partir de la expulsión del Paraíso, el relato genesiaco narra que el mal se propagó rápidamente por la tierra. Dios castigó, entonces, a los hombres con el Diluvio, del que se salvaron solo Noé y algunas personas de su familia. Dios bendijo de nuevo al hombre prometiéndole su protección y dando como señal el arco iris. Con Noé tenemos un nuevo inicio de la humanidad.

Miguel Ángel ha representado tres momentos de esta historia que tienen como protagonista principal a Noé.

—***El sacrificio de Noé***[88]. El fresco nos presenta al Patriarca ofreciendo un sacrificio a Dios después del Diluvio. El sacrificio es el gesto a través del cual se reconoce el primado de Dios sobre la creación y se le manifiesta alabanza y agradecimiento.

En la escena contrasta la serenidad de Noé con la agitación de los hombres y animales. El dedo del Patriarca señalando hacia arriba, indica que hay que llevar cada cosa a su verdadero objetivo y valor.

Cronológicamente, el episodio tendría que estar después del Diluvio, pero Miguel Ángel lo colocó aquí por su menor tamaño y, también, para hacer coincidir la escena siguiente, dedicada al Diluvio, con la de la entrega de las llaves a Pedro: la Iglesia es la nueva arca de salvación.

—***El Diluvio***[89]. Miguel Ángel inició la pintura de la Bóveda con esta escena. Es la que casi provocó la retirada del artista de la empresa, cuando vio aparecer manchas blancas que estropeaban los colores y las figuras.

Este recuadro recoge el momento dramático del Diluvio y su término. Noé mira desde

la ventana del arca. En lo alto se ve la paloma que soltó para tener la seguridad de que las aguas habían descendido de nivel. Es un episodio al que Savonarola se refería con frecuencia.

—***Ebriedad de Noé***[90]. Presenta dos escenas. En la primera, Noé está al fondo labrando la tierra con fatiga. En la segunda, comparece el Patriarca desnudo, dormido a causa de la ingestión excesiva de mosto. Dos de sus hijos, Cam y Jafet, se burlan de su padre; el tercer hijo, Sem, cubre piadosamente la desnudez.

Estos tres episodios relativos a la época de Noé revelan tanto la intransigencia de Dios con el pecado —su Santidad no tolera la corrupción de la humanidad— como su capacidad de perdonar, su gran misericordia, expresada en la bendición y alianza con el Patriarca.

Una vez que hemos recorrido recuadro por recuadro el eje central de la Bóveda, podemos leerla ahora en su conjunto como una grandiosa celebración de la obra de Dios. Él, al plasmar al hombre a su imagen y semejanza, lo ha situado en el centro de la creación confiriéndole, a través del misterio de la Encarnación, una dignidad superior y más cercana a la esfera de lo divino.

«Estoy a la entrada de la Sixtina», escribe Juan Pablo II:

> «Quizá todo esto era más fácil de expresar con el lenguaje del *Libro del Génesis*.
> Pero el Libro espera la imagen. —Y con razón. Esperaba a su Miguel Ángel.
> Porque Él, que creó «vio» —vio que era «bueno».
> «Vio», entonces el Libro esperaba el fruto de esa «visión».
> Y tú, hombre, que también ves, ven.
> Os invoco «videntes» de todos los tiempos.
> ¡Te invoco, Miguel Ángel!
> ¡En el Vaticano hay una capilla que espera el fruto de tu visión!
> La visión esperaba la imagen.
> Desde que el Verbo se hizo carne, la visión sigue esperando
> Estamos en el umbral del Libro.
> Es el Libro del Origen —del *Génesis*.
> Aquí, en esta capilla, Miguel Ángel la escribió no con palabra sino con riqueza de los colores acelajados.
> Entramos para leer,
> caminando desde el asombro hasta el asombro»[91].

3. Episodios de una historia de salvación: las pechinas

A partir de Noé, se sigue manifestando la inclinación del hombre al mal. Con el deseo de ayudarle, Dios decide elegir un pueblo para poder cuidar de él de modo particular. Y lo hace con vistas a que a través de ese pueblo —Israel— llegue la salvación a todos los hombres. La historia del pueblo hebreo, que inicia con Abraham (siglo XIX antes de Cristo), conoce numerosas vicisitudes. Los frescos de la Sixtina hacen eco de algunas.

Miguel Ángel ha multiplicado en la Bóveda los episodios que se refieren a intervenciones salvíficas de Dios a favor de los que le invocan. No le han bastado las que están en los frescos de las paredes laterales.

Las pechinas de los cuatro ángulos de la Bóveda muestran momentos cruciales de la

historia de Israel. Vienen a ser como la materialización de la promesa divina de no abandonar nunca a los suyos, acogiéndolos con entrañas de misericordia. Son representaciones que invitan a los hombres de todos los tiempos a hacer lo mismo que hizo la parte buena de Israel: confiar siempre en Dios, más que en seguridades humanas, y abandonarse en Él también en las circunstancias adversas.

Los temas tratados en las pechinas son los siguientes:

El triunfo de Esther[92]. En esta mujer del Antiguo Testamento destacan su oración y abandono confiado en Dios. Descubrió la conjura de Amán contra los hebreos, arriesgando su vida para presentarse ante el rey Asuero pidiendo la salvación del pueblo de Israel. Los Padres de la Iglesia, al comentar este episodio de la Sagrada Escritura han afirmado que el terror de Amán —que en el fresco aparece colgado en la horca— es figura del horror tremendo de los impíos el día del Juicio.

La serpiente de bronce[93] es otro de los episodios representados en las pechinas. Hace referencia a la historia de Israel en los años en los que peregrinó por el desierto hasta poder entrar en la Tierra Prometida. Algunos hebreos murmuraron contra Dios y contra Moisés y el Señor les envió serpientes venenosas que les mordieron. Murieron muchos de ellos. Moisés rezó y Yahvé le dijo que colocase una serpiente de bronce sobre un palo, de modo que los que la mirasen quedarían curados de la mordedura venenosa. Así hizo Moisés y aconteció según la palabra de Yahvé.

San Agustín, comentando este pasaje, explicita la enseñanza que aquí se encuentra velada: «los que miran a Jesús quedan curados de la plaga del pecado y un día serán liberados de la muerte con la resurrección y la gloria de sus cuerpos».

También el Evangelio de San Juan alude a este episodio cuando recoge la conversación de Jesús con Nicodemo: «Como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así conviene que sea levantado el Hijo del Hombre, para que todo el que crea en Él tenga vida eterna»[94].

Las otras dos pechinas tienen por tema el episodio de ***Judit y Holofernes***[95] y el de ***David y Goliat***[96]. Se trata en ambos casos de dos personajes —Judit y David— que, siendo mucho más débiles que sus adversarios, con una desproporción humanamente insuperable, vencieron al enemigo con la ayuda de Dios.

Según la conocida interpretación de los Padres, David es figura de Cristo; Judith, de la Virgen María y Holofernes, del demonio vencido.

Estos cuatro frescos sirven de anillo de unión con los de la pared lateral en la que están las historias de Moisés. Se trata siempre de episodios que muestran la continua presencia de Dios en la vida de su pueblo, y el perpetuo renovarse de su promesa, en ocasiones de maneras extraordinarias, para vigorizar la esperanza de Redención en circunstancias dramáticamente desesperadas.

El conjunto de estos episodios preanuncia la salvación prometida por Dios en el Paraíso terrenal y que el hombre anhela desde lo más profundo de su corazón, dando elementos de esperanza.

4. Los antepasados de Cristo

Las lunetas y triángulos no son simples elementos decorativos de relleno que contornean las escenas centrales de la Bóveda: constituyen una parte importante de la temática de la Capilla. En estos espacios han encontrado su lugar los antepasados de Cristo. En ellos Miguel Ángel narra la genealogía de Jesús de Nazaret, expresión del deseo divino de salvación.

La serie corresponde tipológicamente a la genealogía del Evangelio de San Mateo, que inicia con Abraham y no con Adán, como la de San Lucas. La elección de Mateo parece estar relacionada con el hecho de que en la Capilla Sixtina, en algunas fiestas de la Virgen —por lo menos a partir de 1507— se ejecutaba el *Liber Generationis Iesu Christi* (El Libro de la generación de Cristo) de Joaquín de Prez, un motete dedicado a la genealogía de Jesús, derivado del texto de San Mateo.

Comparecen en la Bóveda todos los personajes que menciona el Evangelio de San Mateo. Los únicos que faltan para completar la genealogía de Cristo según este Evangelio son: Abraham, Isaac, Jacob, Judá Phares, Esron y Aram, que estaban en las dos lunetas que Miguel Ángel destruyó para poder pintar el Juicio.

En todo el arte cristiano figurativo, nadie como Miguel Ángel ha representado de una forma tan amplia y detallada la genealogía de Cristo, estirpe por estirpe.

El artista toscano ha recreado aquí una galería de caracteres individuales que expresan la situación del pueblo hebreo en la espera del Mesías. En las miradas y gestos de las distintas figuras se advierte la melancolía, el abatimiento, el desánimo y la tristeza de la condición humana después del pecado, unida a la espera de una salvación que tarda en llegar. Hacen de contrapunto los profetas con ademanes enérgicos y firmes, consecuencia de la conciencia que tienen de la certeza de la Redención futura.

Miguel Ángel representa cada antepasado con su familia: padre, madre, hijo, imagen formidable de la transmisión de la vida y espacio natural para la realización de la persona humana. En la mayor parte de estas representaciones se advierte que pone en primer plano las protagonistas femeninas del árbol genealógico que ha llevado al nacimiento de Cristo. ¿Por qué Miguel Ángel procede de este modo? ¿Qué ha visto en la mujer para concederle este lugar de privilegio?

Pueden darse diversas razones. Posiblemente, el motivo principal está en el amor y devoción que el artista tenía por la Santísima Virgen. Aquí la presenta en el modo como lo hace el Antiguo Testamento, velada, con un estar implícito. En el libro de los Reyes se señalan los datos más importantes de cada uno: el tiempo de su reinado, su conducta moral y religiosa. En el caso de los reyes de Judá, se incluye siempre la mención de la madre del rey. Esta referencia sirve no solo para identificar al soberano, sino para dejar constancia de la importancia y del honor de la madre en la continuidad de la sucesión dinástica de la casa de David, de la que nacerá el Mesías. De esta forma, el Antiguo Testamento prepara para comprender la relevancia que había de tener la Virgen María, Madre del Mesías hijo de David.

A este propósito puede ser oportuno mencionar un cliché difundido en bastantes escritos. Se trata de alusiones a la presunta misoginia de Miguel Ángel, suposición que

no tiene un fundamento sólido. Sus obras —expresión de la vida del artista— parecen indicar más bien lo contrario.

En primer lugar, Miguel Ángel estimaba y amaba de modo particular a una mujer, a la Santísima Virgen. Cuando el artista piensa en la mujer, muy frecuentemente es la Santísima Virgen. La palabra mujer (*donna*) lleva a menudo en los escritos de Miguel Ángel la mayúscula M (D).

Por otra parte, las representaciones de la Bóveda muestran gran aprecio por la mujer. En la escena del pecado original, Miguel Ángel ha querido destacar igualmente la responsabilidad de Adán y Eva. En el sacrificio de Noé ha colocado tres mujeres en el altar desempeñando funciones rituales, cosa nada usual en la época. Es notable, además, que en el ciclo de los antepasados de Cristo, distanciándose de las representaciones tradicionales, haya situado siempre en primer plano a las protagonistas femeninas del árbol genealógico que ha llevado al nacimiento de Cristo. También las Sibilas que aparecen como en paralelo con los Profetas, son también mujeres. Y, en el Juicio, además de representar en el Cielo a una multitud de mujeres —incluida una Sibila— ha colocado a la Santísima Virgen, estrechamente unida a su Hijo, solicitando misericordia. En este fresco —como tendremos ocasión de notar— son también muchas veces mujeres quienes tiran hacia arriba —hacia el Cielo— de hombres gigantescos.

La interpretación de misoginia atribuida a Miguel Ángel no parece tener otro fundamento que una exégesis arbitraria de su permanecer célibe, que algunos han atribuido a una supuesta aversión por las mujeres.

Después de estas aclaraciones que nos han permitido tener la cabeza en posición normal, al menos por unos momentos, podemos levantarla de nuevo para contemplar brevemente algunas de las lunetas y triángulos.

Si nos fijamos en la de ***Salmón***, ***Booz*** y ***Obed***, vemos que en el triángulo con el pequeño Booz, domina la madre, ***Racab***, mientras que solo al fondo aparece el padre, Salmón. La luneta situada debajo del triángulo, repropone a Booz, que ahora tiene el aspecto de un anciano enjuto; al otro lado está la joven Ruth, su esposa, que sostiene tiernamente en sus brazos a Obed, el hijo de ambos. En la figura de Booz, Miguel Ángel ha representado el semblante algo desfigurado de Julio II, que mira su propio rostro esculpido también en la empuñadura de un bastón de madera. Un rasgo muy propio del humor toscano.

Esta representación señala un momento importante de la genealogía de Cristo, pues Obed fue el padre de Jesé, del que nació David. Ruth es, por tanto, su bisabuela. A partir de este rey, el pueblo hebreo conoció que el Mesías nacería de la casa y descendencia de David.

El conjunto de esta luneta-triángulo presenta otro elemento de interés. En el Antiguo Testamento, precisamente cuando se instaba a los israelitas a no contraer matrimonio con mujeres extranjeras para salvaguardar la identidad del pueblo hebreo, el *Libro de Ruth* muestra que también fuera de Israel había mujeres buenas y fieles a Dios, y que Dios contaba con ellas para hacer grandes cosas en la historia de la salvación. Este libro de la Sagrada Escritura deja así una puerta abierta a la universalidad de la salvación

divina, enseñando que el mantener la propia identidad religiosa no está reñido con la apertura a otros pueblos y a otras gentes. La Biblia va insinuando de este modo que la salvación no se limita al pueblo elegido, sino que tiene una apertura universal.

En el evangelio de San Mateo aparece el nombre de Ruth en la línea directa de la que había de nacer Cristo. «Con razón recordó San Mateo mediante su Evangelio que el Señor, que había de llamar a los gentiles a incorporarse a la Iglesia, Él mismo asumió según la carne un linaje en el que había extranjeros»[97].

Otra luneta en la que podemos detenernos es la de ***David***, ***Jesé*** y ***Salomón***. Presenta a Salomón niño con David. En el otro lado de la luneta está ***Betsabé***, con un aspecto avejentado. Siempre pensó Miguel Ángel, y así lo representó magistralmente en la Piedad del Vaticano, que la castidad mantiene el corazón joven, mientras que la impureza desgasta, afea, desluce, estropea. En el triángulo superior vemos, en primer plano, a Betsabé joven; detrás, al anciano Jesé y a Salomón niño.

Cada conjunto triángulo-luneta, además de representar la sucesión de generaciones que llevaron a Cristo, muestra también escenas familiares. En la de ***Achim*** y ***Eliud*** vemos a la madre tratando de dar la papilla a su hijo. Y en la de ***Josías***, ***Jeconías*** y ***Salatiel***, personajes que se sitúan al final de la cautividad de Babilonia, llama la atención la vivacidad de los niños relacionada con el final del destierro.

5. El hombre nunca ha estado solo: Sibilas y Profetas

Las figuras que representan a las Sibilas y Profetas constituyen un elemento importante de la narración pictórica realizada por Miguel Ángel. Desde sus tronos monumentales testimonian la espera de la Redención. Están en acto de leer, de reflexionar, o de comenzar a proferir su mensaje.

Profetas[98]

Los Profetas fueron hombres elegidos por Dios para transmitir su palabra. Ayudaron al pueblo de Israel a dirigir la mirada a Cristo durante el largo tiempo de espera del Mesías. En general, exhortaban a la penitencia, anunciando la benevolencia de Dios si el pueblo se convertía, o profetizaban castigos si no permanecían fieles a Dios. Gracias a ellos se mantuvo la esperanza en el Mesías, en la salvación, especialmente en los periodos de mayor abatimiento. En la representación de la Sixtina, todos menos Jonás y Jeremías, tienen un libro o un pergamino en la mano.

Podemos fijarnos en algunas de estas figuras.

Isaías. Vivió en los siglos VIII-VII antes de Cristo. Consoló a los desterrados en Babilonia. Su libro es el más largo y, quizá, el más importante de los escritos proféticos. Es el Profeta que anunció con mayor claridad a Cristo, hasta el punto de que se le ha llamado el evangelista del Antiguo Testamento.

El libro de Isaías se cita en noventa ocasiones en el Nuevo Testamento y las citas implícitas son más de cuatrocientas. Sus enseñanzas, como las de los otros Profetas, no tienen un valor simplemente histórico. Son estimulantes y actuales para el hombre de hoy.

Jeremías (siglo VII antes de Cristo). Es el Profeta que desarrolló su ministerio durante la cautividad en Babilonia. Es casi la encarnación del dolor y del sufrimiento por la suerte de su pueblo deportado. Tiene a su espalda, dos figuras que lloran desconsoladas.

En los tiempos en los que predicó, los israelitas esperaban un signo sorprendente, indicativo de que Dios no les había abandonado. Jeremías, en cambio, se esforzó por sostener a los que constituían el pueblo de Israel, haciéndoles ver que si Dios se mostraba fiel en la naturaleza, como podían comprobar viendo el sucederse ininterrumpido y ordenado de los días y de las noches, también se mantendría fiel a sus promesas de salvación[99]. Este Profeta expresa de modo magistral cómo creación y salvación forman parte de un mismo proyecto divino.

La argumentación de Jeremías es semejante a la que se encuentra en algunos Salmos, por ejemplo, en el Salmo 88. Este texto recoge la situación de falta de esperanza del Pueblo de Israel que, vencido por sus enemigos, acosado de desgracias vacilaba en su fe en el Mesías Salvador. El Salmo da una respuesta en términos de verdad cósmica. El Dios que sostiene el Sol en la bóveda del cielo, del que depende el sucederse de las estaciones y, en definitiva, la estabilidad de las leyes de la naturaleza, es el mismo Dios de la Promesa, de la Alianza.

En el pueblo de Israel, la fe y la esperanza en el Mesías, se mantuvieron no solo con el recuerdo de las grandes gestas realizadas por Dios en su historia, sino también apoyándose en la marca divina que el Creador ha dejado en la naturaleza y en la conciencia del hombre.

Ezequiel. Este Profeta formó parte del grupo de los primeros deportados por Nabucodonosor. Se sabe que estaba casado con una mujer a la que amaba con ternura[100] y que murió de forma inesperada. Predica la Santidad y la Trascendencia de Dios, la fidelidad a la ley y la esperanza de salvación.

El Libro de ***Daniel*** (siglos VII-VI antes de Cristo). Fue redactado después de la vuelta del destierro, pero Judea seguía sometida a potencias extranjeras. Los persas y los griegos, sucesores de Alejandro Magno procuraban la helenización de sus territorios. El pueblo de Israel ve introducir en su Templo al Zeus Olímpico. Después de tantos años de dominio extranjero no se vislumbra la salvación. Las visiones y la predicación de Daniel ofrecen un motivo de esperanza para seguir manteniendo la fidelidad a Dios.

Jonás (siglo VIII antes de Cristo) es otro de los Profetas que manifiesta claramente la unidad del proyecto divino de creación-salvación, de creación-alianza.

Apoyándose en las indicaciones que ofrece Condivi sobre el significado de las figuras que componen la Bóveda y, a la luz de la temática global de los frescos de la Capilla, algunos han visto en este Profeta una clave de lectura de la totalidad de la Sixtina. Lo explicaré en la siguiente etapa de la visita, cuando nos detengamos en el Juicio.

Joel (siglo V antes de Cristo). Predicó profusamente la necesidad de penitencia. Quizá

su vestimenta de color morado alude a este aspecto de su misión. Siglos después, en la mañana de Pentecostés, Pedro se refirió a un pasaje del libro de este Profeta: «Y en los últimos días derramaré mi espíritu por encima de toda carne y vuestros hijos y vuestras hijas profetizarán»[101].

El rostro de Joel tiene los rasgos del de Bramante. Miguel Ángel ha querido dejar en una de sus obras maestras el recuerdo del arquitecto que le hizo sufrir con sus intrigas, pero al que también admiraba.

Zacarías. Este Profeta consoló a los que quedaron del exilio cuando su confianza en Dios había venido muy a menos. Era un momento en el que la esperanza se había mudado en desánimo. El pueblo de Israel había reconstruido el Templo de Jerusalén, y se presentía que el momento feliz estaba por llegar, pero el Señor no parecía llevar cuenta de los anhelos y fatigas de su pueblo. Israel no percibía signos de benevolencia por parte de Dios. En estas circunstancias, Zacarías supo animar al pueblo elegido a esperar con confianza[102].

En su escrito, el Profeta anuncia dos veces que Dios tiene intención de liberar a su pueblo. Es el último Profeta bíblico que anunció la venida, ya próxima, del Mesías. Está representado ojeando un libro, como buscando las páginas sucesivas.

Pfeiffer hace notar la semejanza del rostro de Zacarías con el del perfil de Julio II pintado por Rafael en el fresco de la Misa de Bolsena[103].

Sibilas

En el primer encuentro con los frescos de la Capilla Sixtina puede suscitar perplejidad la presencia de estas figuras emblemáticas del mundo pagano. ¿No estamos acaso ante una representación de la historia de la salvación? Si todo aquí es sacro y hasta la misma corporeidad es vista como reflejo de la dimensión espiritual y, más profundamente todavía, como epifanía del mismo Verbo encarnado, ¿qué añaden las Sibilas? ¿No son un elemento extraño, ajeno al significado global de la Capilla?

Trataremos de encontrar respuesta a estas preguntas, mostrando de qué modo estos enigmáticos personajes pueden encuadrarse a pleno título dentro de la historia de la salvación. Vayamos por partes.

Sibila es el nombre genérico que recibían en la Grecia y Roma antiguas ciertas mujeres dotadas de pretendidas facultades proféticas o adivinatorias. Sus anuncios solían referirse a desgracias o catástrofes, que llegaban como consecuencia de haber esquivado o traicionado la voluntad divina. Pero sus vaticinios movían también a la adoración y al culto a los dioses.

El primero que teorizó la existencia de una multiplicidad de Sibilas fue Eraclide Pontico (siglo IV antes de Cristo). Pero el primer elenco de Sibilas que nos ha llegado es el que hizo Varrone (116-27 antes de Cristo). Esta relación está recogida en un fragmento de las *Divinae Instituciones* (*Las Instituciones divinas*) de Lactancio. Aquí se mencionan diez Sibilas, situándolas geográficamente y en el tiempo: Pérsica, Líbica,

Délfica, Cumana, de Eritrea, Cimeria, de Samia, Helespóntica, de Frigia, Tiburtina. Otras tradiciones latinas enumeran hasta treinta. La leyenda habla también de algunas muy ancianas.

Miguel Ángel ha pintado en la Sixtina cinco Sibilas, dos de ellas —la Cumana y la Pérsica— ancianas. Las otras tres son la Délfica, la Líbica y la de Eritrea. En la representación de la Bóveda, la Sibila de Cuma (o Cumana) parece tener la edad que le asigna Ovidio en *Las Metamorfosis*, cuando dice que sobre sus espaldas pesan setecientos años. Virgilio, en *La Eneida*, la describe también con las señales de decadencia propias de la senectud.

La figura de la Sibila pasó del mundo greco-romano al judeo-cristiano, donde se usó con fines políticos y apologéticos. Se recurría a los oráculos en los que atacaban a los emperadores o preanunciaban la futura destrucción de Roma.

Los Apologetas de los primeros siglos y los Padres de la Iglesia piensan que las Sibilas estaban inspiradas, de algún modo, por el verdadero y único Dios, aunque de manera distinta a los profetas del Antiguo Testamento.

En el libro de los *Oráculos sibilinos*, escrito en época cristiana por autores eclesiásticos, se recogen las presuntas revelaciones atribuidas a las Sibilas. Esta obra tuvo gran aceptación en el occidente cristiano hasta el tardo medioevo, como queda manifiesto en las referencias que aparecen en San Agustín, en San Justino[104], en Clemente de Alejandría[105], Tertuliano[106], Lactancio[107]. Posteriormente, también en Santo Tomás de Aquino.

San Agustín, después de haber examinado una mala traducción latina de la colección de oráculos de la Sibila de Eritrea, comparándolo con un códice griego auténtico[108] que contenía oráculos sibilinos, afirma:

> «Esta Sibila, sea de Eritrea o de Cuma —como algunos piensan— no tiene nada en el conjunto de su poema, del que este es solo una mínima parte, que promueva el culto de dioses falsos o modelados por el hombre. Al contrario, ella habla con tanta fuerza contra ellos y contra sus adoradores, que parece digna de ser contada en el número de los miembros de la Ciudad de Dios»[109].

También las comunidades de fieles hicieron propia esta tradición en sus cantos. Un testimonio lo tenemos en el texto del *Dies irae*, poema del siglo XIII atribuido a Tommaso da Celano, discípulo de San Francisco de Asís, que se utilizaba en la liturgia de Difuntos. Una de sus estrofas, recita:

Dies irae dies illa solvet saeclum in favilla teste David cum Sibylla	Día de ira aquel día que disolverá el mundo terreno en el fuego como afirman David y la Sibila

El motivo por el que Miguel Ángel ha pintado algunas Sibilas en la Capilla Sixtina

está en línea con el pensamiento de los Padres y el de los primeros escritores cristianos. Ellos ven muy positivamente ese esfuerzo de la razón realizado por los filósofos griegos con el deseo de encontrar el verdadero fundamento del mundo y el sentido de la vida humana. Sócrates, Platón y Aristóteles, sin conocer la Revelación del Antiguo Testamento llegaron a una cierta comprensión de Dios.

Los Padres interpretan estos fragmentos de verdad alcanzados por los filósofos paganos de la Antigüedad, como «semillas del Verbo» o del *Logos*, es decir, como conatos de una verdad que la Revelación judeo-cristiana descubrió en plenitud[110]. Suelen asignarles la función de preparación para el Evangelio. Uno de estos escritores cristianos, Clemente de Alejandría, no duda en considerar lo mejor de la filosofía griega casi como un Tercer Testamento[111].

Los primeros humanistas italianos tendían a ver en los clásicos de la literatura latina y griega, también precursores de la verdad cristiana. Este planteamiento tiene precedentes en Dante. En la *Divina Comedia*, Virgilio guía al poeta cristiano en su viaje al Infierno y al Purgatorio, y lo deja en el umbral del Paraíso, donde le espera Beatriz, símbolo de la fe sobrenatural.

Los oráculos sibilinos, textos de origen pagano, se leyeron en el mundo cristiano con este mismo sentido. Las alusiones que contenían al anhelo de salvación presente en el corazón del hombre, con la oportuna interpretación, daban la oportunidad de subrayar que toda la historia humana era espera de una salvación, y que esa historia estaba destinada a encontrar su propio significado solo en relación a Cristo. Esos textos eran, por tanto, una ocasión para poner de relieve que la espera de un Salvador estaba presente también entre los paganos.

La representación de las Sibilas en la Capilla Sixtina se sitúa en el contexto de mostrar ese anhelo del hombre y de las culturas hacia la verdad y la salvación, que se realizó plenamente y de modo insospechado en Cristo. Son, por tanto, un modo de reflejar la universalidad de la salvación. Miguel Ángel podría haber representado en la Bóveda filósofos griegos, pero eligió la figura de la Sibila. Quizá por influjo del neoplatonismo que asimiló en el periodo que vivió en la corte de los Medici.

La colocación de las Sibilas en paralelo con los Profetas hace referencia a la universalidad del mensaje cristiano de la Redención. Los vaticinios de las Sibilas recogidos en los *Oráculos sibilinos* y transmitidos también en los escritos de Lactancio y de San Agustín, tenían autoridad. Miguel Ángel subrayó así el ligamen entre la cultura clásica y el cristianismo. Su audacia en este punto llegó lejos, al pintar a la Sibila Cumana en el fresco del Juicio, en el Cielo.

La primera Sibila que pintó Miguel Ángel es la ***Délfica***, la más admirada por su belleza. Está con la boca entreabierta, a punto de pronunciar la palabra profética. En su mano izquierda sostiene un pergamino que alude al oráculo de Delfos. Tiene rasgos semejantes a los de las Vírgenes pintadas por el artista toscano. Recuerda la representada en el Tondo Doni.

Otra Sibila que aparece en la Bóveda es la ***Cumana***. En la Eneida se narra que esta Sibila confió a Eneas la profecía del nacimiento de un niño de una virgen, puntualizando

que el nacimiento de este niño abriría una era de paz y de felicidad. Referencias a la Sibila Cumana aparecen también en *Las Bucólicas* de Virgilio[112] y en la *Divina Comedia*[113]. Miguel Ángel la ha representado anciana, con los brazos musculosos como los de un héroe.

Los entendidos consideran que la Sibila ***Líbica*** es la mejor representación pictórica de Miguel Ángel. El complejo movimiento del cuerpo parece una de las invenciones más rebuscadas y dinámicas del artista toscano, signo de su madurez artística.

La Sibila de ***Eritrea*** tiene, en cambio, un perfil dulce y noble. Con el dedo señala una línea especial del texto, como si comenzase a entender el sentido del mensaje que está leyendo en el libro.

Según los Oráculos judíos, una de las nueras de Noé que se salvó del diluvio se llamaba Eritrea. Era pagana y participó en la revelación del verdadero Dios gracias a su matrimonio con uno de los hijos de Noé. Posiblemente esta es la razón por la que la encontramos en la Sixtina debajo del sacrificio de Noé.

Por último, la Sibila ***Pérsica***, de la que el apologista Lactancio (250-325), convertido al cristianismo cuando era adulto, dice que es la más anciana de las Sibilas.

Después de un largo recorrido en el tiempo, desde «antes» del Big Bang hasta los umbrales del mayor evento de toda la historia, la Encarnación, tenemos necesidad de un descanso. Será breve, porque todavía es mucho lo que queda por ver. La Capilla Sixtina reserva más sorpresas.

[61] Cfr. A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti,* cit., pp. 29-30.

[62] Cfr. H.W. PFEIFFER, *La Capilla Sixtina. Iconografía de una obra maestra,* Librería Editrice Vaticana (versión española: Lunwerg Editores), Barcelona-Madrid-México 2007, p. 248.

[63] «Io ho pur detto a vostra Santitá che questa non è mia arte. Ciò che io ho fatto è guasto; e se nol credete, mandate a vedere» (A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit., pp. 33-34).

[64] «Io o finita la chapella che io dipingevo: il Papa resta assai ben soddisfato» Carta a su padre, octubre de 1512.

[65] «Sentissi nel riscoprirla correre tutto il mondo d'ogni parte, e questo bastò per far rimanere le persone trasecolate e mutole» (G. VASARI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti, firentino. Pittore, scultore e architetto*, en: *Vita dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, p. 1221).

[66] Un excelente comentario de las imágenes de la Bóveda siguiendo los textos de la Sagrada Escritura en los que están inspiradas es la obra R. ZAGNOLI (a cura di), *La Parola dipinta*. *La Bibbia nella Capella Sixtina*. I: *Michelangelo e la Volta*, Edizione Musei Vaticani — Il Sole 24 ore, Città del Vaticano 2009.

[67] «Dijo Dios: —Haya luz. Vio Dios que la luz era buena, y separó Dios la luz de la tiniebla» (*Gen* 1, 3-5).

[68] «Dijo Dios: —Haya un firmamento en medio de las aguas que separe unas aguas de las otras.

Dios hizo el firmamento y separó las aguas de debajo del firmamento de las aguas de encima del firmamento. Y así fue (...). Dijo Dios: —Produzca la tierra hierba verde, plantas con semilla y árboles frutales sobre la tierra que den fruto según su especie, con semilla dentro. Y así fue. La tierra produjo hierba verde, plantas con semilla según su especie, y árboles que dan fruto con semilla según su especie. Y vio Dios que era bueno (...). Haya lumbreras en el firmamento del cielo para separar el día de la noche, y que sirvan de señales para las estaciones, los días y los años; que haya lumbreras en el firmamento del cielo para alumbrar la tierra. Y así fue. Dios hizo las dos grandes lumbreras —la lumbrera mayor para regir el día, y la lumbrera menor para regir la noche— y las estrellas. Y Dios las puso en el firmamento de los cielos para alumbrar la tierra, para regir el día y la noche, y para separar la luz de la oscuridad. Y vio Dios que era bueno» (*Gen* 1, 6-8.11-12.14-18).

[69] «Dijo Dios: —Haya un firmamento en medio de las aguas que separe unas aguas de las otras. Dios hizo el firmamento y separó las aguas de debajo del firmamento de las aguas de encima del firmamento. Dios llamó al firmamento cielo. Hubo tarde y hubo mañana: día segundo. Dijo Dios: —que se reúnan las aguas de debajo del cielo en un solo lugar, y aparezca lo seco. Y así fue. Llamó Dios a lo seco tierra, y a la reunión de aguas la llamó mares. Y vio Dios que era bueno» (*Gen* 1, 6-10).

[70] «Estos fueron los orígenes del cielo y de la tierra al ser creados. Cuando el Señor Dios hizo tierra y cielo, aún no había en la tierra ningún arbusto silvestre, y aún no había brotado ninguna hierba del campo —pues el Señor Dios no había hecho llover sobre la tierra ni había nadie que trabajara el suelo—pero un manantial brotaba de la tierra y regaba toda la superficie del suelo. Entonces, el Señor Dios formó al hombre del polvo de la tierra, insufló en sus narices aliento de vida, y el hombre se convirtió en un ser vivo» (*Gen* 2, 4-7).
[71] JUAN PABLO II, *Homilía con ocasión de la restauración de la Capilla Sixtina,* 8 de abril de 1994.
[72] Cfr. *Catecismo de la Iglesia Católica,* 293.
[73] *Gen* 1, 3.
[74] JUAN PABLO II, *Tríptico Romano. Poemas*, Quaderna Universidad Católica de San Antonio, Murcia 2003, p. 34.
[75] *Jn* 14, 8-10.
[76] JUAN PABLO II, *Homilía con ocasión del final de la restauración de los frescos de la Capilla Sixtina*, 8 de abril de 1994.
[77] «Entonces dijo el Señor Dios: —No es bueno que el hombre esté solo; voy a hacerle una ayuda adecuada para él.

El Señor Dios formó de la tierra todos los animales del campo y todas las aves del cielo, y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, de modo que cada ser vivo tuviera el nombre que él le hubiera impuesto. Y el hombre puso nombre a todos los ganados, a las aves del cielo y a todas las fieras del campo; pero para él no encontró una ayuda adecuada. Entonces el Señor Dios infundió un profundo sueño al hombre y este se durmió; tomó luego una de sus costillas y cerró el hueco con carne. Y el Señor Dios, de la costilla que había tomado del hombre, formó una mujer y la presentó al hombre.

Entonces dijo el hombre: —Esta si es hueso de mis huesos, y carne de mi carne. Se llamará mujer, porque del varón fue hecha.

Por eso, dejará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer y serán una sola carne.

Ambos estaban desnudos, el hombre y su mujer, y no sentían vergüenza» (*Gen* 2, 18-25). Cfr. *Mt* 19, 3-8.
[78] Cfr. BENEDICTO XVI, *Audiencia* 30 de diciembre de 2009.
[79] JUAN PABLO II, *Tríptico Romano. Poemas,* p. 31
[80] «La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que había hecho el Señor Dios, y dijo a la mujer: —¿De modo que os ha mandado Dios que no comáis de ningún árbol del jardín?

La mujer respondió a la serpiente: —Podemos comer del fruto de los árboles del jardín; pero Dios nos ha mandado: 'No comáis ni toquéis el fruto del árbol que está en medio del jardín, pues moriríais'.

La serpiente dijo a la mujer: —No moriréis en modo alguno; es que Dios sabe que el día que comáis de él se os abrirán los ojos y seréis como Dios, conocedores del bien y del mal.

La mujer se fijó en que el árbol era bueno para comer, atractivo a la vista y que aquel árbol era apetecible para alcanzar sabiduría; tomó de su fruto, comió, y a su vez dio a su marido que también comió. Entonces se les abrieron los ojos y conocieron que estaban desnudos; entrelazaron hojas de higuera y se las ciñeron. Y cuando oyeron la voz del Señor Dios que se paseaba por el jardín a la hora de la brisa, el hombre y su mujer se ocultaron de la presencia del Señor Dios entre los árboles del jardín. El Señor Dios llamó al hombre y le dijo: —¿Dónde estás?

Este contestó: —Oí tu voz en el jardín y tuve miedo porque estaba desnudo; por eso me oculté.

Dios le preguntó: —¿Quién te ha indicado que estabas desnudo? ¿Acaso has comido del árbol del que te prohibí comer?

El hombre contestó: —La mujer que me diste por compañera me dio del árbol y comí.

Entonces el Señor dijo a la mujer: —¿Qué es lo que has hecho?

La mujer respondió: —La serpiente me engañó y comí» (Gen 3, 1-13).
[81] *Gen* 2, 16-17.
[82] «El Señor Dios dijo a la serpiente: —Por haber hecho eso, maldita seas entre todos los animales y todas las bestias del campo. Te arrastrarás sobre el vientre, y polvo comerás todos los días de tu vida. Pondré enemistad entre ti y la mujer, entre tu linaje y el suyo; él te herirá en la cabeza, mientras tú le herirás en el talón.

A la mujer le dijo: —Multiplicaré los dolores de tus embarazos; con dolor darás a luz tus hijos; hacia tu marido tu instinto te empujará y él te dominará.

Al hombre le dijo: —Por haber escuchado la voz de tu mujer y haber comido del árbol del que te prohibí comer, maldita sea la tierra por tu causa. Con fatiga comerás de ella todos los días de tu vida. Te producirá espinas y zarzas, y comerás las plantas del campo. Con el sudor de tu frente comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste sacado, porque polvo eres y al polvo volverás.

El hombre llamó a su mujer Eva, porque ella habría de ser madre de todos los vivientes» (Gen 3, 14-20).
[83] SAN AGUSTÍN, *De Genesis ad litteram,* 8, 6, 12.
[84] Cfr. *Gen* 2, 17.
[85] «El Señor Dios hizo unas túnicas de piel para el hombre y su mujer, y los vistió. Y el Señor Dios dijo: —He aquí que el hombre ha llegado a ser como uno de nosotros en el conocimiento del bien y del mal; que ahora no extienda la mano y tome también del árbol de la vida, coma y viva para siempre.

Así, pues, el Señor Dios lo expulsó del jardín de Edén, para que trabajase la tierra de la que había sido tomado. Cuando lo hubo expulsado, puso, al oriente del jardín de Edén, querubines blandiendo espadas flameantes para guardar el camino del árbol de la vida» (*Gen* 3, 21-24).
[86] 1 *Jn* 4, 10.
[87] *Ef* 2, 4-6.
[88] Cfr. *Gen* 8, 15-22.
[89] Cfr. *Gen* 7 y 8.
[90] Cfr. *Gen* 9, 18-27.
[91] JUAN PABLO II, *Tríptico Romano*. *Poemas,* cit., p. 28.
[92] Cfr. *Esther,* 8-10; 4, 17.
[93] Cfr. *Num* 21, 4-19; Sab 10, 5-7.
[94] *Jn* 3, 14-15.
[95] Cfr. *Judit* 13, 17-20; 12, 10-12; 13, 15-16.
[96] Cfr. 1 *Sam* 17.
[97] SAN AMBROSIO, *Expositio Evangelium secundum Lucam*, 3, 33.
[98] Para un estudio iconográfico de los Profetas y Sibilas, remito a H.W. PFEIFFER, *La Capilla Sixtina. Iconografía de una obra maestra*, cit., pp. 143-176.
[99] Cfr. *Jeremías* 33, 20-21.
[100] Cfr. *Ezequiel* 24, 16.
[101] *Joel* 3, 1; Hechos 2, 17 ss.
[102] *Zacarías* 9, 9-14.16.
[103] Cfr. H.W. PFEIFFER, *La Capilla Sixtina. Iconografía de una obra maestra*, cit., p. 150.
[104] SAN JUSTINO, *Apología* I 12; 20; 30; 44.
[105] CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Proteptico* II, 27; IV, 50.62.70; VIII, 77; X, 96; *Stromata* I, 15.21; III, 3; V, 14; VI, 5.
[106] TERTULIANO, *Apologeticum*, 19
[107] LACTANCIO, *Divinae Institutiones* I, 6.14.15; II, 8.11.13; IV, 5-6.13.15-16.18.19.
[108] SAN AGUSTÍN, *La Ciudad de Dios*, XVIII, 23.
[109] SAN AGUSTÍN, *Comentario a la Epístola a los Romanos*, 3.
[110] Cfr. SAN JUSTINO, *Apología*, II.
[111] Cfr. CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Stromata* 6, 67, 1.
[112] VIRGILIO, *Bucólicas* IV, 5-10.
[113] DANTE, *Divina Comedia*, Paraíso XXXIII, 64.

IV. LA PARED DEL JUICIO FINAL (1536-1541)

1. Génesis de una obra maestra

Entramos de nuevo en la Sixtina para seguir gozando de lo que muchos consideran el mayor monumento pictórico de la cristiandad, el fresco del Juicio Final. Está situado en la cabecera de la Capilla. Algunos miran esta obra de arte como el ápice de las posibilidades que tiene la pintura de hablar al corazón y a la inteligencia del hombre. Giorgio Vasari, contemporáneo de numerosos artistas geniales contaba entre sus grandes suertes el haber nacido en los tiempos de Miguel Ángel. Y otro coetáneo del artista toscano, Ascanio Condivi, declaraba que en esta obra Miguel Ángel expresó todo lo que la pintura puede llegar a decir sobre el cuerpo humano, sin omitir ni un solo acto o movimiento[114].

¿Cuándo comenzó a gestarse esta obra maestra? ¿Fue de Miguel Ángel la idea de pintar el tema del Juicio? ¿Cuánto tiempo empleó en realizarla? ¿Qué mensaje deseaba transmitir? ¿Existe alguna relación entre esta pintura y la situación interior del artista?

Trataremos de responder a estas preguntas a lo largo de la visita.

Todo comenzó en Florencia el 22 de septiembre de 1533, cuando Clemente VII (1523-1534), sobrino de Lorenzo el Magnífico, se encontró con Miguel Ángel. Según Vasari, el Papa pidió al artista que pintase en la pared principal de la Sixtina el Juicio universal y, en la pared de enfrente, sobre la puerta de ingreso a la Capilla, el episodio de la caída y expulsión del Cielo de Lucifer y de los ángeles rebeldes.

Aunque debemos a Clemente VII la iniciativa del proyecto, este Papa llegó a ver solo los modelos diseñados por Miguel Ángel. Actualmente se conservan algunos estudios. Los más importantes están en el Museo Bonnat de Bayona (Cristo Juez y los personajes de alrededor), en la Galería de *Uffici* en Florencia, y en Casa Buonarroti. Los diseños muestran que inicialmente Miguel Ángel pensó conservar la decoración que existía desde los tiempos de Sixto IV y Julio II, es decir: las cuatro figuras de Papas a los lados de las dos ventanas; los dos frescos de Perugino que representaban la Natividad de Jesús y Moisés salvado de las aguas; la pintura de la Asunción de la Virgen también de Perugino, que hacía de retablo de la Capilla; y las dos lunetas con los antepasados de Cristo, que Miguel Ángel había pintado en la fase de decoración de la bóveda. Pero, en un segundo momento, se apasionó con el proyecto y vio necesario usar la pared completa para disponer de la superficie conveniente. Antes de tomar esta decisión, meditó mucho las ventajas y los inconvenientes que presentaba.

Los bosquejos que han llegado hasta nosotros permiten apreciar el realce que Miguel Ángel quiso dar en la pintura mural a las figuras de la Santísima Virgen y de San Pedro. Por lo que respecta al gesto de la Virgen, consta que lo cambió dos veces: en el primer

dibujo, María tenía las manos juntas, como si rezara, implorando a su Hijo misericordia para con los hombres; en otro diseño aparece con los brazos abiertos, en actitud de querer abrazar a su Hijo; finalmente la vemos con las manos recogidas sobre el pecho[115].

Cuando murió Clemente VII, Miguel Ángel quiso abandonar el proyecto que este le había confiado para dedicarse a un trabajo cuyo retraso le pesaba, la Tumba de Julio II. Pero el nuevo Pontífice, Pablo III (1534-1549), elegido el 13 de octubre de 1534, le confirmó en el encargo y le pidió que se ocupase, además, de otras tareas.

La ejecución de la pintura del Juicio tuvo lugar durante el pontificado de Pablo III que, para vincular definitivamente al artista, extendió dos Breves. En el primero, de fecha 1 de septiembre de 1535, se le nombró arquitecto, escultor y pintor supremo de los Palacios Apostólicos, y se le concedió una pensión vitalicia bastante cuantiosa.

Entre el comienzo de la pintura de la Bóveda y la de la pared del Juicio han pasado casi treinta años. La evolución estilística es patente. Se aprecia, sobre todo, en el paso del colorido típicamente florentino de la Bóveda a la calidez cromática más cercana al gusto veneciano que presenta el Juicio.

Pero las diferencias no están solo en la cromía. En ese intervalo de tiempo han acontecido profundos cambios históricos y eclesiales: el saqueo de Roma de 1527, la división de la Iglesia por la Reforma luterana, el cisma anglicano. Estas y otras vicisitudes habían sacudido también profundamente el alma de Miguel Ángel. El Juicio no es solo la representación de una verdad cristiana, ni menos todavía simple muestra del virtuosismo del artista toscano. Es también expresión de su trepidación interior: del anhelo de salvación experimentado con particular intensidad a partir de esos años, con una vivencia peculiar de la tensión entre libertad y gracia, entre posibilidad de merecer y don de Dios.

Tendremos ocasión de comentar estos aspectos a lo largo de la visita. Volvamos ahora a algunos pormenores técnicos de esta nueva empresa artística.

Miguel Ángel comenzó a levantar los andamios en abril de 1535. Luego se procedió a la demolición de la decoración preexistente. La pared parecía estar esperando el triunfo del artista. Sin embargo, la preparación del muro sufrió algún retraso, debido a un incidente con Sebastiano del Piombo que, por propia iniciativa, había convencido a Pablo III para que la pintura se realizase al óleo[116]. Miguel Ángel quería usar la técnica del fresco, y se disgustó porque no se le había pedido opinión en este asunto. Resolvió, entonces, no comenzar la pintura hasta que se aceptase su propuesta.

Una vez aprobado el parecer de Miguel Ángel, se procedió a remover el revoque que Sebastiano del Piombo había dispuesto para la realización al óleo, lo que retrasó el inicio de la ejecución de la pintura. El suceso provocó también un fuerte contraste entre estos dos artistas.

Antes de extender la base para el fresco, Miguel Ángel quiso que se revistiese la pared con ladrillo, manteniendo la parte superior ligeramente avanzada hacia el espectador. Esta inclinación tenía una función práctica, la de evitar al máximo la acumulación de polvo sobre la pintura una vez realizada. Y, sobre todo, aumentaba el impacto producido

por las imágenes cuando alguien se acercaba al altar.

A partir del 18 de mayo de 1536 comenzó a adquirir los colores, en particular el costosísimo azul de ultramarino (lapislázuli) que consiguió en talleres de Venecia y de Ferrara, bien conocidos por el artista. Siempre se procuraba productos de la mejor calidad: era amante del trabajo bien hecho. La novedad del uso del lapislázuli en la pared del Juicio —en la Bóveda no se encuentra este pigmento— se debe, en parte, a los diferentes términos de la escritura del contrato: para el trabajo del Juicio, el pago de los colores corría por cuenta de la Fábrica de San Pedro, mientras que el contrato para la Bóveda preveía que fuese el artista quien los pagase.

En el verano de 1536, una vez preparada la pared —una superficie de 180, 21 m2—, comenzó a extender los colores con pinceladas firmes y decididas. Cuando se encaramó por primera vez por los andamios levantados para pintar la Bóveda tenía treinta y tres años y al empezar la pared del Juicio, sesenta y uno. El tiempo transcurrido no había mermado el talento ni el entusiasmo de Miguel Ángel, que subía un día tras otro al andamio dispuesto a hacer visible para el mundo una belleza que solo él era capaz de percibir y de plasmar.

Se guiaba por los bosquejos y diseños que había elaborado, pero iba introduciendo novedades a medida que avanzaba con la pintura. Tuvo que prestar particular atención a la perspectiva. Lo mismo que sucedió al decorar la Bóveda, debió subir y bajar del andamio muchas veces para comprobar el efecto de las figuras y colores desde el suelo.

La verticalidad del fresco y la unicidad de la composición presentaban dificultades que no tuvo que afrontar cuando realizó la Bóveda. En esta, los problemas de perspectiva quedaban reducidos por la división arquitectónica ficticia. En el Juicio, en cambio, tuvo que pintar con dimensiones mayores las figuras de las partes más altas.

La pintura no presenta edificios, paisaje u otros elementos auxiliares para acentuar la perspectiva. ¿Cómo se ha logrado entonces la tridimensionalidad del espacio? Miguel Ángel ha conseguido este efecto a través de figuras o de grupos de figuras, generalmente de espaldas, que se alejan en la atmósfera celeste. En este resultado tienen una función no secundaria los matices del azul del cielo.

Nos asombra también el estudio que Miguel Ángel debió hacer de la iluminación del fresco, que tiene casi veinte metros de altura. La luz natural llega desde las doce ventanas de la Capilla —seis a cada lado—, que se abren a bastante altura, concretamente en el nivel de las hornacinas con las figuras de los Papas. Por eso, las partes bajas quedan poco iluminadas.

Miguel Ángel no solo esquivó este inconveniente, sino que lo supo aprovechar colocando en la zona de máxima iluminación el punto focal de la pintura, Cristo Juez, la Virgen y los santos que les rodean a modo de corona. Y como en la medida en que se desciende hacia el suelo, donde están los muertos que resucitan y los condenados que son arrastrados al Infierno, la luz disminuye produciendo sensación de disgusto, se tiende espontáneamente a levantar los ojos hacia lo alto, hacia la luz, hacia Cristo.

En diciembre de 1540 o en enero de 1541, cuando faltaba poco para concluir la pintura mural, Miguel Ángel cayó del andamio. Tenía 65 años. Estaba solo y llevaba una

buena temporada en la que apenas comía y dormía. Sus gritos se oyeron desde lejos. Estaba muy dolorido y enfadado. La caída era grave, aunque gracias a Dios se hizo daño solo en la pierna, no en la cabeza. No quiso que ningún médico lo curase. Prefirió quedarse solo en su casa, cerrando todo de manera que nadie pudiese entrar. Papini interpreta este gesto diciendo que, quizá, se remitió, de un modo peculiar, a la Providencia: si Cristo quería que terminase esta obra para su gloria, lo curaría sin ayuda humana[117]. Pero los amigos de Miguel Ángel pusieron además otros medios y le llevaron al médico Baccio Rontini, al que debemos que Miguel Ángel pudiese terminar el Juicio, y llegase a realizar otras obras como la Capilla paulina, la Piedad florentina y la Cúpula de San Pedro.

Alguien ha tenido la paciencia de contar el número de personajes que comparecen en la pintura. El alemán Kreppler dio la cifra de 314, rectificada en 403 después de la limpieza realizada en los años noventa del siglo XX. Las dimensiones de las figuras varían entre 250 centímetros —las situadas en las zonas más altas— y 155 centímetros las de la zona inferior.

Esta pintura mural se descubrió el 31 de octubre de 1541, víspera de Todos los Santos, suscitando escándalo y admiración grandísimos. Narra Vasari que muchos acudieron para contemplarlo. Toda Roma se llenó de estupor al presenciar algo que mejor que él nadie podría haber pintado. Se cuenta que al verlo concluido, Pablo III cayó de rodillas rogando al Señor que le perdonase sus pecados en el día del Juicio.

El fresco del Juicio no solo se admiró sino que hizo escuela. Muchos artistas tomaron algunos de los cuerpos desnudos como modelo. Uno de los más conocidos es el del hombre que asciende al cielo agarrado por otro de la muñeca, que inspiró en los siglos sucesivos numerosas representaciones de San Sebastián atravesado por las flechas.

Estamos ante una de las mayores obras maestras de todos los tiempos. Veámosla con detenimiento.

2. La narración pictórica del Juicio universal

Para la pintura del Juicio, Miguel Ángel se inspiró en la iconografía tradicional, introduciendo elementos originales. Como en la Bóveda, la *Sagrada Escritura* y la *Divina Comedia* siguen siendo la fuente principal de inspiración para el artista. De los libros de la *Sagrada Escritura*, El Juicio es especialmente deudor del Evangelio de San Mateo y del Apocalipsis. Además, por tratar el tema de los Novísimos, las referencias al poema dantesco son particularmente abundantes y explícitas en este fresco. Las señalaré oportunamente. Redig de Campos ha mostrado que en esta narración pictórica parecen resonar también ecos del poema litúrgico del siglo XIII, *Dies irae* (Día de ira), al que me referiré al final al comentar el significado de las Sibilas.

Antes de detenernos en los detalles artísticos y temáticos de la obra conviene poner la atención en el conjunto del fresco. Miguel Ángel nos sitúa ante el momento sobrecogedor del fin del mundo, en el que se mostrará patente el destino definitivo de

cada hombre. Cristo establece su Reino conduciendo a toda la creación a su plenitud, llevando a los justos a reinar con Él. Es el instante en el que el tiempo se transmuta en eternidad y los hombres, junto con su historia, son convocados para comparecer ante Cristo Juez.

Cuando se mira esta pintura por primera vez, se nos presenta como un torbellino de imágenes que, quizá, desconciertan o suscitan temor. No resulta fácil descubrir de inmediato una estructura compositiva verdadera y propia. Sin embargo, cuando nos detenemos con atención ante ella, advertimos un admirable orden dinámico, e intuimos de algún modo que esa amalgama de figuras encierra un mensaje profundo.

La composición tiene su fulcro en la figura de Jesucristo, que se alza desde su trono de nubes con los brazos levantados, en ademán majestuoso y terrible a la vez, imperioso y pacífico al mismo tiempo. El Señor está rodeado de ángeles que llevan los instrumentos de su Pasión como trofeos de gloria: la Cruz, la corona de espinas, la caña con la esponja, la columna de la flagelación, la escalera. Con la mano derecha dirigida hacia arriba, atrae hacia lo alto con irresistible fuerza a los elegidos; mientras que con el brazo izquierdo parece presionar la zona en la que están los réprobos, obligándoles a caer hacia el infierno. Este gesto de Jesucristo Redentor es precisamente el que origina el torbellino que imprime el movimiento de los cuerpos característico del fresco.

En la pintura mural del Juicio comparecen, como tendremos ocasión de ver con detalle en breves minutos, la resurrección de la carne, el Cielo, el Infierno y el Purgatorio. Este último, que muchos pasan por alto identificándolo con el Infierno, está situado en la zona de la derecha, entre el Cielo y el grupo de los condenados que se precipitan al Infierno. Miguel Ángel ha señalado su representación de los Novísimos con una impronta de esperanza: la mayor parte del espacio está dedicada al Cielo, casi como expresión de la Voluntad de Dios de salvar a todos los hombres.

La resurrección de los muertos y la ascensión al Cielo

En la parte central, debajo de Cristo Juez, un grupo de siete ángeles convocan con trompetas a los muertos de todas partes del mundo. Así lo reza una de las estrofas del *Dies irae*:

Tuba mirum spargens sonum	Una tromba que difunde un sonido admirable
per sepulcra regionum	en los sepulcros de todo el mundo
coget omnes ante thronum	llamará a todos a comparecer ente el trono

Es interesante notar un detalle: entre los ángeles hay dos que sostienen en las manos sendos libros abiertos. Comenta Condivi que en ellos cada uno puede leer y reconocer la vida que ha llevado y así, casi juzgarse por sí mismo[118]. Se trata del libro que contiene las culpas de los hombres y el que registra sus méritos. La representación evoca tanto el Apocalipsis como el texto de la Secuencia *Dies irae:*[119]

Liber scriptus proferetur	Se abrirá el libro
in quo totum continetur	en el cual todo está contenido
unde mundus iudicetur	en base al cual el mundo será juzgado

Al sonido de las trompetas, se abren los sepulcros y salen fuera los hombres en distintas situaciones y gestos, según la profecía de Ezequiel: algunos solo con los huesos; otros, con huesos medio recubiertos de carne; otros vestidos con la tela o sábana con la que fueron amortajados.

Hay quien emerge de la tierra abriéndose camino con fatiga y esfuerzo; otros, están ya con los brazos hacia arriba, en ademán de volar al Cielo. Los más espirituales suben por sí mismos, lentamente, en contemplación, con los ojos cerrados, como pregustando la beatitud. Otros, sienten todavía el antiguo peso y para llegar al Paraíso necesitan ayudarse de quienes han alcanzado ya las nubes del Cielo. Es una representación plástica de la Comunión de los santos y del poder de la oración.

Miguel Ángel ha querido representar con todo su dramatismo este momento de la resurrección-juicio. Algunos rostros denotan estupor, otros, incertidumbre y temor, otros maravilla. Unos son reflejo del instante en el que está a punto de pronunciarse la sentencia. Otros manifiestan claramente que ya conocen el veredicto final. El conjunto parece encarnar la siguiente estrofa de la Secuencia *Dies irae*.

Mors stupebit et natura	La muerte y la naturaleza se asombrarán
Cum resurget creatura	cuando la criatura resucite
Iudicanti responsura	para responder ante el Juez

Algunos han identificado a ciertos personajes de esta zona. ***Lutero*** podría ser el fraile encapuchado que descolla en el ángulo inferior izquierdo. ***Savonarola***, el fraile que sale de la tierra mirando hacia el espectador. ***Dante***, el personaje todavía bajo la losa del sepulcro. Pero se trata solo de suposiciones, aunque tengan cierto fundamento.

De mayor interés y expresividad es el conjunto de tres grupos de personajes colocados junto a la caverna del Infierno[120]. En el primero, destaca un diablo con cuernos de cabra que trata de arrastrar a un resucitado, cogiéndole por los cabellos. Pero dos ángeles han acudido para ayudar a este hombre que está completamente desnudo. Uno de los ángeles, el vestido de verde, carga sobre sus hombros las piernas del resucitado, mientras que el otro, con un manto rojo, lo retiene, agarrándolo también por las piernas. El momento es dramático. El rostro contraído del hombre refleja su inquietud por el resultado incierto del combate entre los ángeles y el demonio.

El grupo de al lado presenta un ángel envuelto con un vestido violeta que arrastra a un hombre cubierto con trozos de tela blanca y gris. Parece muerto. Lo coge como si socorriera a un ahogado, nadando de espaldas. Tiene en los pies una víbora verde que hace las veces de soga. La mano de un demonio, salida del Infierno, ha hecho un lazo con la serpiente, de modo que el hombre está en serio peligro de ser arrastrado al infierno.

A continuación, otros dos personajes que acaban de resucitar están también a punto de

ser arrastrados hacia la garganta del infierno: dos manos diabólicas que surgen de la boca de la tierra en las proximidades del Infierno, han aferrado los lienzos fúnebres de estos dos infelices, y tiran de ellos hacia el abismo. Estos dos hombres, con gran sufrimiento procuran oponerse e intentan alcanzar la salvación con todas sus fuerzas. Uno de ellos parece pedir ayuda volviendo la cabeza hacia lo alto y amplificando la voz con la mano izquierda.

En estos tres grupos, Miguel Ángel ha distribuido las fuerzas y las masas de manera que el observador piense que los dos hombres envueltos en la sábana acabarán por ser arrastrados al fuego del Infierno, mientras que los de los otros dos grupos conseguirán llegar al Cielo.

A la izquierda del hombre que grita pidiendo auxilio hay una mujer envuelta todavía en el sudario, cuyos ojos miran hacia lo alto con confianza. Probablemente conseguirá también ascender al Paraíso.

Entre los que suben al Cielo llama la atención una mujer que agarra a otra por la cintura. Son madre e hija: la mujer en su expresión de maternidad. No deja de ser significativo comprobar que muchos hombres ascienden al Cielo ayudados por mujeres. Otra manifestación de la alta estima de Miguel Ángel por la mujer.

Es fácil notar que la Santísima Virgen está dirigiendo la mirada a los que ascienden al Paraíso. Pero ¿mira a algunos en particular? Desde los tiempos de Miguel Ángel se sabe que María no pierde de vista el grupo de figuras que es llevado hacia el Cielo con la ayuda de un rosario. El artista toscano ha querido mostrar con este detalle la fuerza de la oración y, en particular, de la que se dirige a la Santísima Virgen. En el tiempo en que Lutero contestaba la legitimidad del culto a la Virgen y a los santos, Miguel Ángel pinta a la Madre de Dios resplandeciendo con la misma gloria del Redentor.

El grupo del rosario tiene, además, otro significado que nos remite a Dante. En unos cantos de el *Paraíso*, el poeta se pregunta por qué un hombre que nace lejos de la religión de Cristo, por ejemplo, en las orillas del Indo y se comporta bien toda su vida, tendría que condenare solo porque, sin culpa, no ha sido bautizado. En el poema dantesco, el águila responde que los hombres no ven más allá de un palmo de distancia, y que con tal perspectiva no pueden juzgar lo que solo Dios sabe valorar con una visión inconmensurablemente más amplia[121].

Miguel Ángel acoge la respuesta de Dante, que hace referencia a la posibilidad de salvación de aquellos que, sin culpa, no han tenido noticia de Cristo, pintando hombres de color en las figuras que se agarran al rosario a modo de cuerda de salvación. El rosario no es el tradicional, sino el musulmán, con 99 cuentas, que recuerdan los 99 nombres de Alá[122].

Personalmente, Miguel Ángel era muy devoto de la Virgen. En varias ocasiones, cuando se encontró en situaciones borrascosas, pidió a sus parientes y amigos que le ayudasen a rezar a la Virgen. En una pared de su casa, cerca de la puerta de entrada, tenía colgado un rosario. Aunque la mayor difusión de esta oración comenzó después de octubre de 1571, a raíz de la batalla de Lepanto, la práctica de esta devoción era muy querida por Savonarola, predicador dominico que llamó profundamente la atención de

Miguel Ángel.

En su devoción mariana tuvo parte también Dante que, en la *Divina Comedia*, narra el recorrido del ser humano en su existencia, desde el hombre malo en la selva oscura, hasta la visión de la Trinidad. En este camino, desde el Canto II del Infierno hasta el final del poema, la Santísima Virgen está presente de modo silencioso: es María quien tiene la iniciativa de rescatar a Dante de su extravío y quien se lo encomienda a Beatriz[123]; y el paso decisivo hacia la salvación no lo da Dante con Virgilio, ni siquiera con Beatriz ni con San Bernardo, sino con María. Es Ella quien introduce al poeta en las profundidades del Misterio.

El Cielo

A la derecha y a la izquierda de Cristo y de su Madre se disponen apretadamente todos los salvados, expresando así la idea de comunión: el Paraíso no es un gozar de personas aisladas, sino el placer de quien se complace de la plena comunión de los hombres entre sí y con Dios. En cambio, en la parte del fresco dedicada a los condenados, queda patente la desunión entre ellos: en el Infierno, ninguno se interesa por los demás.

Un primer círculo de bienaventurados rodea al Redentor y a María, formando como una corona. Aquí destacan los Apóstoles y los mártires, pero también algunos santos del Antiguo Testamento y otros muchos cuyos nombres desconocemos.

En el círculo más cercano a Cristo, irrumpe la figura de gran tamaño de ***San Pedro*** Apóstol. Estamos en los años en los que ya se ha consumado la Reforma luterana y la Iglesia Católica está a las puertas de ofrecer su respuesta en el Concilio de Trento. Miguel Ángel ha pintado al Príncipe de los Apóstoles en un lugar principal, mostrando las dos llaves para entrar en el Reino de los Cielos, signo de su misión cumplida hasta el martirio. En muchos documentos del Medioevo y del Renacimiento se llama a este Apóstol *coeli claviger* y *claviger aeternus* (portero del Cielo, portero eterno). Han transcurrido muchos siglos desde que el pescador de Galilea escuchó decir al Maestro: «A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos, y todo lo que atares en la tierra será atado en el Cielo, y todo lo que desatares en la tierra, será desatado en el Cielo»[124]. Después de una larga experiencia en la que ha cumplido con fidelidad el mandato del Maestro, Pedro está con ademán de consignarle las llaves, como diciendo, «ahora ya no me sirven»: la Iglesia ha terminado su tarea de continuar la presencia de Cristo en la historia. La circunstancia de que a las llaves les falta ahora la empuñadura, por lo que resultan inutilizables, lo corrobora.

En este momento de la explicación nunca suele faltar una pregunta: ¿por qué una llave es gris y otra amarilla? Miguel Ángel ha respetado aquí la simbología tradicional: al ser las dos llaves que consienten entrar en el Reino de los Cielos, la dorada representa la inocencia, es decir, el Bautismo; la plateada, significa la Penitencia o confesión, la llave que permite recuperar el Paraíso cuando después del Bautismo se ha cometido algún pecado mortal. Las dos llaves simbolizan también el doble poder del Papado en aquellos

siglos: el temporal y el espiritual.

Siguiendo un uso habitual entre los artistas del momento de retratar en personajes de otros tiempos algún contemporáneo ilustre, parece que Miguel Ángel ha pintado el retrato de Pablo III en la figura de San Pedro.

Junto a San Pedro está representado ***San Pablo***, a los que la tradición romana presenta frecuentemente juntos. Y, al lado de San Pablo, probablemente, ***San Juan*** Apóstol.

En la parte más alta de la corona de los santos, del lado de San Pedro y muy cerca de la cabeza de Cristo, parecen distinguirse ***Moisés***, ***David***, ***Salomón*** y ***Betsabé***. Moisés está en ademán de amonestar a David por haber cometido un adulterio. Algunos han identificado la figura de Moisés en otro lugar: opinan que es el anciano con barbas que está detrás de la Cruz del Cirineo: en efecto, las barbas de este anciano recuerdan bastante las del Moisés de *San Pietro in Vincoli*.

En posición simétrica a la de Pedro, se encuentra ***San Juan Bautista***, el Precursor, que preparó de modo inmediato la predicación de Cristo. La pasión de Miguel Ángel por la escultura clásica encuentra aquí una evocación: la figura de San Juan Bautista es claramente afín a la de Hércules Farnese[125]. El rostro que se asoma por detrás de San Juan Bautista, con la cabeza cubierta, es el retrato de ***Julio II***. Entre el Precursor y la Santísima Virgen comparece ***San Andrés***, con la cruz.

A los pies de Cristo, están situados otro Apóstol —***San Bartolomé***— y un mártir de los primeros tiempos del cristianismo muy venerado en Roma, ***San Lorenzo***. Este último es claramente reconocible por la parrilla en la que fue condenado a morir asado.

La representación de San Bartolomé, el Apóstol que murió desollado vivo y decapitado, tiene más historia. En el fresco aparece con la piel entre las manos. En ella Miguel Ángel ha pintado, desfigurado, su propio retrato. Para la figura de San Bartolomé parece que eligió como fuente de inspiración una de las esculturas que más apreciaba, la del Torso del Belvedere. En algunas ocasiones comentó que buena parte de sus conocimientos sobre escultura los había adquirido estudiando ese torso.

Está bastante generalizada la opinión de que el rostro de San Bartolomé es el retrato del Aretino. Podemos hacer un «descansillo» para comentar algo sobre este personaje, aunque interrumpamos momentáneamente la secuencia de la explicación. ¿Quién era Pietro Aretino y qué relación tuvo con Miguel Ángel?

El Aretino fue un personaje conocido por la ironía de su pluma. Escribía en verso y en prosa, ensayos mundanos y religiosos, algunos edificantes y, otros, mordaces y licenciosos. Sus escritos ejercían una influencia enorme en la opinión pública. Muchos, para evitar sus críticas mordaces, lo colmaban de elogios y, si eran artistas, le regalaban diseños, bocetos, cuadros, que él ofrecía luego a los grandes señores, obteniendo recompensas generosas.

Pietro Aretino pidió a Miguel Ángel algunos de sus diseños, que no obtuvo. Cuando el bosquejo de la pared del Juicio estaba ya delineado en su conjunto y realizado en parte, Miguel Ángel recibió una carta de Pietro Aretino fechada el 15 de septiembre de 1537. Era un escrito lleno de frases adulatorias, en la que sugería al artista toscano el diseño para la pintura de El Juicio. Se trataba de un proyecto convencional y frívolo, con las

clásicas alegorías de las virtudes y los vicios. Miguel Ángel contestó con una carta respetuosa, aunque también irónica, mencionando que sentía no poder tener en cuenta sus ideas, dado que el fresco estaba ya trazado.

Años después, en 1544, el Aretino solicitó de nuevo a Miguel Ángel algunos diseños. La petición quedó momentáneamente sin respuesta porque Miguel Ángel se encontraba enfermo en aquel momento. Solo un año después le remitió los ansiados dibujos. El Aretino no quedó contento y redactó un escrito descalificando la pintura del Juicio. Acusaba a Miguel Ángel de impiedad y de robo, argumentando que había cobrado por la realización de la tumba de Julio II y todavía no la había terminado. En realidad, Miguel Ángel deseaba dedicarse a la Tumba, pero Pablo III quería que Miguel pintase la crucifixión de San Pedro y la conversión de San Pablo en una de las Capillas de los Palacios Vaticanos. Además, anteriormente, el Papa Clemente VII había forcejeado con el artista para que se dedicase plenamente a las tumbas de los Medici. Pablo III había escrito un *Motu proprio* fechado el 17 de noviembre de 1536 en el que justificaba lo relativo al monumento de Julio II y le ordenaba que trabajase exclusivamente en el Juicio. En el escrito, el Aretino hizo además una alusión venenosa a la amistad de Miguel Ángel con Tommaso del Cavaliere, a la que ya nos referimos al comenzar la visita.

Después de este inciso, proseguimos con la mención de otros personajes que pueden reconocerse en la corona de santos que rodean a Cristo y a su Madre. Continuamos con los del segundo semicírculo de la parte derecha.

Debajo de San Bartolomé está el Apóstol ***Simón cananeo*** (llamado también Simón Celotes). Sostiene en las manos la sierra que se utilizó para aserrarlo vivo por la cintura. Por encima, se distingue a ***Dimas***, el buen ladrón, primer fruto de la redención obrada por Cristo en el Calvario. Lleva la cruz que le dio el honor de colocarse al lado de Jesús. A continuación, ***Santa Catalina de Alejandría*** (siglos III-IV), patrona de los filósofos por la sagacidad con la que superó a los filósofos y eruditos de su tiempo discutiendo sobre el culto al verdadero Dios. Está representada con la rueda de clavos, instrumento de uno de los muchos martirios que padeció. Encima de la santa se encuentra ***San Blas***, Obispo armeno del siglo III, cuya devoción estaba muy extendida, por tener fama de acudir siempre en ayuda de quien lo necesitase.

Sigue a este grupo ***San Sebastián*** con las flechas, mártir al que está dedicada una de las más famosas catacumbas romanas. Abriéndose camino por encima de San Sebastián, comparece el ***Cirineo***, cargando con la Cruz. Llaman la atención un anciano que mira con gran devoción al leño sagrado, unas manos que salen de la pared como para poder tocar el precioso madero y, sobre todo, una mujer que, sin recato, besa el tronco que recibió el último suspiro del Redentor. Los entendidos dicen que el rostro de esta mujer es uno de los más trabajados de la pintura del Juicio. En el ángulo recto que forman la parte superior del travesaño vertical de la Cruz con el brazo derecho del Cirineo, se asoma un rostro del que hablaremos más adelante.

Volviendo al segundo semicírculo, en el lado izquierdo, están las mujeres santas. En este grupo de santos resulta difícil encontrar algún hombre. A diferencia de los santos

colocados en la parte simétrica del Paraíso, donde aparecen figuras femeninas y masculinas, aquí prácticamente todo está ocupado por mujeres.

En el extremo superior, debajo de la luneta con los ángeles portadores de los símbolos de la Pasión, vemos a una mujer anciana que podría ser ***Eva***, madre de todos los hombres. Desde su posición privilegiada puede contemplar la suerte de todos sus hijos.

Un detalle elocuente y significativo de esta zona, al que ya nos referimos, es que Miguel Ángel, con gran audacia, ha pintado aquí a la ***Sibila Cumana***. Se expresa así nuevamente que el mundo pagano que se mantuvo fiel a los dictados de la ley natural escrita en el cosmos y en la conciencia del hombre, gozará de la felicidad eterna. Frente a la Sibila Cumana está ***Judith***, mujer fiel del Antiguo Testamento que Miguel Ángel ha reproducido también en la Bóveda.

El recorrido por los distintos «lugares» del Cielo presenta un rasgo común. En todos domina la alegría de encontrarse con Dios y con los demás para siempre. Los personajes se abrazan, se buscan, rebosan de alegría. El mundo viejo de rostros abatidos, temerosos, a veces desesperanzados, ha terminado.

Las expresiones de ansia o preocupación en algunos de los elegidos, que pueden sorprender, se deben, como ya mencionamos, a que Miguel Ángel ha querido plasmar dos momentos: el inmediatamente anterior a la sentencia y el posterior. Las expresiones de incertidumbre corresponderían al primer momento.

Dejamos el Cielo para pasar al sector en el que se representa el Infierno.

El Infierno

En la visión del Infierno, Miguel Ángel se ha inspirado en algunos versos de la *Divina Comedia*, poema que conocía de memoria.

Es clara su influencia en la figura de ***Caronte***[126], que transporta a los condenados en una barca hasta las puertas del Infierno. Llama la atención en esta escena que, así como en el Cielo la presencia de las mujeres está muy a la vista, en la barca que conduce al Infierno la mayoría se encuentran escondidas detrás de los hombres.

Otro elemento tomado de la *Divina Comedia* es la figura de ***Minos***[127], nombre de un rey legislador de Creta, Juez del infierno antiguo, que Dante convierte en demonio. Ante él desfilan todos los pecadores para que examine sus culpas y, una vez confesadas, les indica con el número de círculos de su cola de serpiente el lugar del Infierno que les corresponde[128].

Desde los tiempos de Miguel Ángel se ha transmitido un sucedido. El artista toscano pintó en Minos el retrato desfigurado de ***Biaggio Martinelli da Cesena***, maestro de ceremonias de Pablo III, que criticó la pintura. Este se quejó al Papa quien, muy satisfecho con la obra realizada, dijo: —Vos sabéis que tengo potestad sobre el Cielo y sobre la tierra, pero mi autoridad no se extiende al Infierno; si el pintor os hubiese puesto en el Purgatorio, hubiera podido interceder con mis oraciones, pero estando en el Infierno, no es posible hacer nada: allí, *nulla est redemptio*.

Al lado de Minos, un condenado señala aterrorizado la proa de la barca en el lugar preciso donde se ve un agujero destinado a dejar pasar la cadena del ancla. En el lenguaje alegórico esto indica la ausencia de esperanza. Al fondo, a la derecha, se distingue a Lucifer, sobrepasando a todos los demonios y condenados.

Las escenas del Infierno son patéticas. Entre las imágenes terribles del mundo de los condenados destaca la de un hombre solo, suspendido en el aire, arrastrado hacia abajo por demonios. Se cubre la cara con las manos, manifestando así la desesperación.

Miguel Ángel se ha servido de algunos recursos para evidenciar la fealdad del mal. Utiliza, por ejemplo el incisivo asimétrico (anomalía de un solo diente, en lugar de los dos incisivos). Están representados así el diablo en penumbra en la gruta del Infierno y otros condenados. Es un signo negativo con el que quiere subrayar la naturaleza demoníaca del personaje. En la Bóveda ha usado también el incisivo asimétrico, pero con otro significado: para indicar la condición imperfecta de la humanidad antes de la Revelación de Cristo. Dos figuras que lo presentan son la Sibila de Delfos y Jonás.

Un último detalle que merece mencionarse. Miguel Ángel ha puesto ante los ojos del espectador que mira la pared del Juicio el antro del Infierno, poblado de caras diabólicas terrificantes. Esta cueva sirve de fondo al crucifijo del altar. Resulta así particularmente significativa la relación que se establece entre ambos —el crucifijo y el Infierno—, al evocar que solo la Pasión y Resurrección de Cristo nos libraron de las penas del Infierno.

El Purgatorio

Pasamos ahora al Purgatorio, situación no definitiva sino transitoria, porque el destino último de cada hombre será el Cielo o el Infierno: la felicidad suma —participación de la misma felicidad de la que goza Dios— o la desdicha más abrumante.

Miguel Ángel ha dedicado al Purgatorio la franja situada a la derecha del grupo de ángeles con trompetas, representándolo de un modo bastante original[129]. Vemos allí hombres que los demonios intentan arrastrar al infierno, pero que también son sostenidos por ángeles buenos. Estos, a la par que los retienen, les golpean. Todo indica que estas personas, aunque castigadas por sus ángeles, no caerán en el Infierno: están expiando en el Purgatorio.

El conjunto del fresco muestra así no solo el terror y la desesperación por ir al Infierno o la alegría de estar en el Cielo, sino también el valor de la lucha que mantiene el hombre contra sus malas inclinaciones. El destino final no es algo decidido de antemano, ni fruto solo un don divino. Es algo que el hombre conquista con sus decisiones y elecciones, con el ejercicio de su libertad ayudada por la gracia. Es esta la doctrina católica que confirmaría poco después el Concilio de Trento, saliendo al paso del error difundido por los mayores exponentes de la Reforma. Este error consistía en afirmar que el pecado original, más que debilitar la libertad humana, la había corrompido. Por lo tanto, el hombre no podía colaborar activamente en su salvación: era solo receptor pasivo de la gracia.

Entre los personajes que Miguel Ángel ha colocado en el Purgatorio distinguimos uno que está cabeza abajo, y lleva consigo una bolsa con dinero. La tiene fuertemente agarrada, como también las llaves del tesoro. Está indicando el pecado de avaricia, vicio con el que difícilmente, según la enseñanza de Jesús, se puede entrar en el Reino de los Cielos. En el arte cristiano es frecuente representar en el Infierno a algún personaje con una bolsa de dinero, mientras que suelen ocupar un lugar de honor en el Cielo quienes han sido generosos con sus riquezas, comisionando obras buenas. En este caso, Miguel Ángel ha sido benevolente, concediendo al avaro la posibilidad de purificarse en el Purgatorio.

Después del recorrido por el Cielo, el Infierno y el Purgatorio, es el momento de volver a la zona en la que se origina el torbellino de las figuras que hemos tenido ocasión de conocer en los diferentes «lugares» que ocupan.

Cristo y la Santísima Virgen

El sentido de esta pintura lo entendemos mejor desde su baricentro, Jesucristo, vencedor del pecado y de la muerte. Miguel Ángel ha elegido no retratar a Dios Padre ni al Espíritu Santo: solo a Cristo, a quien el Padre ha confiado toda la creación y el Juicio definitivo. En Él, Justicia y Misericordia surgen de un único gesto que parece dar voz a las palabras del Evangelio de San Mateo: «Venid, benditos de mi Padre, tomad posesión del Reino preparado para vosotros desde la Creación del mundo. (...). Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles»[130].

El visitante contempla la creación entera en movimiento hacia la participación en la Resurrección gloriosa de Cristo. A Dios no le ha bastado amarnos en el tiempo: su amor quiere prolongarse toda la eternidad.

La salvación ha llegado a todos los hombres a través del *Logos* encarnado, de la humanidad del Verbo generada de María Virgen, que ha padecido y sufrido por nuestra redención. La figura del Salvador muestra delicadamente, desde su trono de gloria, las llagas de la Pasión.

Es significativo notar que Miguel Ángel no ha reproducido el rostro de Cristo según la iconografía tradicional. Pensó más bien en la semejanza con una de las imágenes más hermosas de las divinidades antiguas, la del Apolo del Belvedere, la famosa estatua que había adquirido Julio II. Era la primera vez que un artista contratado por el Papa se atrevía a pintar un rostro de Cristo diferente de lo acostumbrado. Esta representación no es solo un homenaje al arte clásico, del que el renacimiento cristiano se reconocía heredero, sino voluntad de expresar la belleza divina de Cristo que lleva a cumplimiento el humanismo antiguo. Cristo es la plenitud de la que Apolo era figura.

Después de varias visitas a la Capilla Sixtina, cuando ya tenía cierta familiaridad con las pinturas, comencé a preguntarme, ¿a quién de las 403 figuras que componen la escena del Juicio mira Cristo? ¿Quién es el personaje que recibe este privilegio? Muchas personas que me han acompañado en estos recorridos han tenido esta misma curiosidad.

Claramente, la mirada de Cristo se dirige hacia una figura, que tiene también su mirada clavada en la de Cristo. ¿De quién se trata? ¿Es quizá Abraham, padre del pueblo de Israel, o David, en quien Yahvé tanto se complació? ¿o Juan, el discípulo amado?

En algunos casos, la identificación de los personajes no ofrece dudas: consta en la biografía de Condivi, que viene a ser casi la autobiografía de Miguel Ángel, o puede deducirse fácilmente por los símbolos con los que aparecen. Pero para el anónimo personaje que recibe la mirada de Cristo, no tuve una respuesta satisfactoria hasta el año 1994. La clave me la dio una periodista costarricense, Carmen Sofía Brenes, que estaba entonces en Roma. Días antes de que se retirase el andamio de siete pisos, que se alzaba a lo largo y a lo ancho de la pared de la Sixtina, un grupo de periodistas y expertos de arte pudieron acercarse al monumental fresco. En un momento en el que se dejó cierta libertad para circular por el maderamen, ella se colocó en el nivel del personaje en cuestión. Todavía recuerdo la emoción con la que comentaba el impacto que le había producido encontrarse con la mirada de Cristo.

La hipótesis más probable identifica la figura a la que me estoy refiriendo con Adán. Esta opinión es perfectamente coherente con el texto de la *Divina Comedia*, en el que Dante sitúa a Adán en el Cielo junto a San Pedro, cuando los presenta a San Bernardo[131]. Si esta suposición es cierta —personalmente no me ofrece dudas, teniendo en cuenta la fuerte matriz dantesca en la formación del artista toscano— Miguel Ángel ha logrado en este encuentro de miradas la solución genial para que la mirada de Cristo recaiga sobre todos y cada uno de los hombres: mirando a Adán, nuestro progenitor —padre de toda la humanidad—, nos está mirando a todos. Cada visitante que entra a la Sixtina y contempla la figura del Redentor, puede encontrar en la mirada que Cristo dirige a Adán la ternura del cariño de todo un Dios para con él.

Un detalle de técnica artística que se refiere al personaje central del Juicio ha salido a la luz en los trabajos de restauración. Se ha comprobado que Miguel Ángel obtuvo la mirada intensa de Cristo Juez con apenas tres pinceladas oscuras.

Adán está con la mano extendida, como esperando recibir una limosna, la merced de la redención. Así como en la Bóveda Eva tenía la boca abierta en expresión de asombro agradecido por el don de la existencia y de la vida sobrenatural, ahora es Adán quien está abobado, boquiabierto, al comprobar que donde él introdujo muerte, Dios ha producido vida.

Junto a Cristo está su Madre, una presencia que dulcifica la escena. Prácticamente nunca pintó o esculpió Miguel Ángel al Redentor sin la compañía de su Madre. En la Sixtina, la Santísima Virgen vuelve el rostro hacia los bienaventurados para no ver descargar la ira divina sobre los condenados, a la vez que con las manos cruzadas sobre el pecho pide clemencia a su Hijo. Nadie como la Madre de Cristo ha experimentado el encuentro de la Justicia divina con su Amor misericordioso[132]. Esta representación corresponde también a la tradición teológica e iconográfica que la reconoce como intercesora y abogada del cristiano. Cuando nos detuvimos en las figuras presentes en la resurrección de los muertos y ascensión a los Cielos, destacamos la del grupo que sube al Cielo con la ayuda de un rosario.

Considerando la profunda y tierna devoción de Miguel Ángel hacia la Madre de Dios sorprende que no la haya representado con mayor profusión en la Capilla. Quizá puede advertirse en esta ausencia un nuevo eco de la *Divina Comedia*. También en la Sixtina la Santísima Virgen está presente, pero de manera silenciosa. La única representación manifiesta es la de la pared de Juicio. Pero la encontramos velada en el protagonismo que ha dado a la mujer al representar a los antepasados de Cristo, en las figuras de Judith y de Esther que dominan dos de las pechinas de la bóveda, en los anuncios proféticos que señalaban el nacimiento del Redentor de una Virgen.

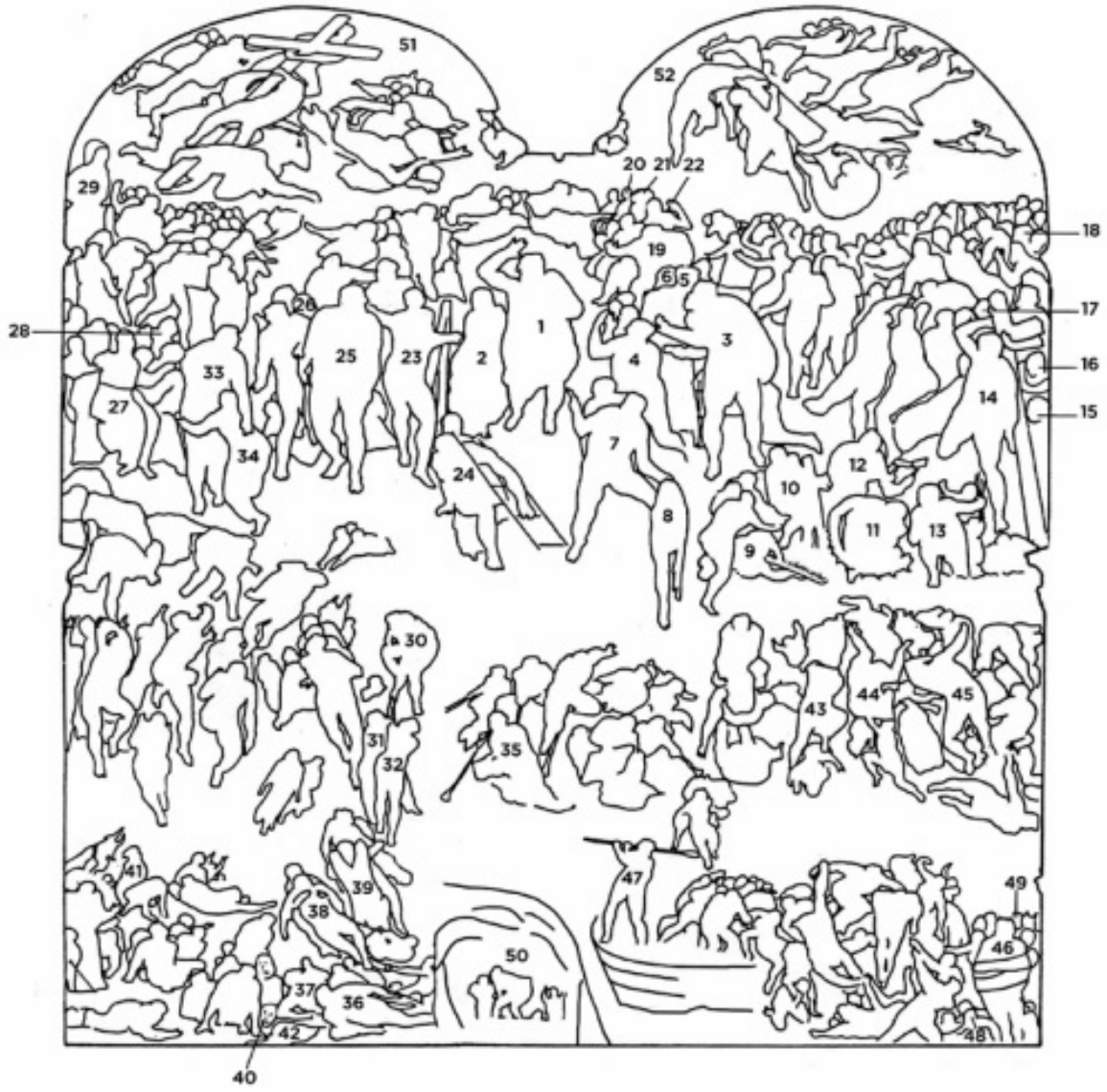
Miguel Ángel ha puesto particular esmero en la pintura de la figura de María. En su rostro ha ensayado una novedad técnica: el tejido cromático está constituido por colores puros, yuxtapuestos separadamente, dados con la punta del pincel, simulando un puntillismo.

Los retratos de Miguel Ángel en la pared del Juicio

Todas las guías recogen que Miguel Ángel pintó su retrato en la piel de San Bartolomé, introduciéndose casi como por un escotillón en el Cielo. No he encontrado ninguna que haga alusión a otras representaciones del artista en el fresco. ¿Hay más imágenes de Miguel Ángel en la pared del Juicio?

La limpieza de la pintura realizada en los años 90 ha dado un fundamento más sólido a la suposición de que Miguel Ángel dejó tres retratos suyos en el Juicio.

Personajes identificados en el fresco de El Juicio universal



1. Jesucristo Juez
2. La Virgen Santísima
3. El Apóstol San Pedro. El rostro es el retrato de Pablo III
4. Muy posiblemente, Adán
5. El Apóstol San Pablo
6. El Apóstol San Juan
7. San Bartolomé, Apóstol (el rostro es el retrato del Aretino)
8. Autorretrato desfigurado de Miguel Ángel
9. El Apóstol Simón Cananeo o Simón Celotes
10. Dimas, el buen ladrón
11. Santa Catalina de Alejandría
12. San Blas
13. San Sebastián
14. Simón de Cirene
15. Mujer que trata de besar la Cruz
16. Anciano que mira extasiado la Cruz
17. Autorretrato de Miguel Ángel

18. Quizá, Moisés
19. Posiblemente el Apóstol Tomás
20. Quizá Moisés
21. David
22. Salomón
23. San Andrés, Apóstol
24. San Lorenzo
25. San Juan Bautista
26. El Papa Julio II
27. Judith
28. La Sibila cumana
29. Posiblemente, Eva
30-31-32. Un beato que arrastra hacia el Cielo a dos personas con la ayuda de un rosario
33-34. Una madre y su hija
35. Los ángeles con las trompetas, que convocan para el Juicio universal
36-37-38-39. Resucitados cuyos ángeles tratan de llevar al Cielo y los demonios intentan arrastrar al Infierno
40. Autorretrato de Miguel Ángel
41. Posiblemente, Lutero
42. Posiblemente Savonarola
43-44-45. Personas que están purificándose en el Purgatorio. El 44 lleva consigo una bolsa de dinero
46. Minos, el Juez del Infierno. En esta figura está retratado Biagio da Cesena, el maestro de ceremonias de Pablo III.
47. Caronte en su barca, llevando los condenados al Infierno
48. Un demonio con el incisivo asimétrico, expresión de fealdad y de maldad
49. Lucifer
50. El antro del Infierno con algunos demonios
51-52. Ángeles que transportan los instrumentos de la Pasión

Además del mencionado y bien conocido, hay otro que se encuentra en la zona de la resurrección de los muertos. Ahí vemos emerger el rostro de Miguel Ángel, abriéndose camino entre lospliegues de la sábana que cubre uno de los esqueletos. El semblante aparece difuminado, como visto a través de un vidrio ahumado. Puede distinguirse con facilidad cuando la luz es abundante. Con escasa iluminación resulta, en cambio, difícil de individuar. El rostro de Miguel Ángel queda dentro del espacio delimitado por el hombre que pide ayuda para no ser arrastrado por el demonio que tira de la sábana en la que está envuelto, el Savonarola, que ha logrado sacar apenas medio cuerpo de la tierra, y un joven en cuclillas que tiene todavía parte de una pierna aprisionada en el terreno.

Un tercer retrato lo encontramos en el Cielo, a la altura de San Pedro, pero a mayor distancia de Cristo Juez. La cabeza de Miguel Ángel asoma detrás de la Cruz que carga el Cirineo, en el ángulo casi recto que forma la parte superior del travesaño vertical con el brazo derecho de Simón de Cirene. La Cruz es la puerta que abre la gloria del Cielo[133].

En los tres retratos, Miguel Ángel mira hacia el espectador, como invitando a leer en la pintura las maravillas del anuncio cristiano que él, haciendo uso de un talento recibido de Dios, ha logrado plasmar combinando con arte formas y colores.

> «Meditando y contemplando el misterio del Dios vivo, Creador, Redentor y Juez, Miguel Ángel definió el destino de toda existencia humana alrededor de la admirable figura de Cristo»[134].

En los frescos de la Capilla Sixtina, las formas están en función de las ideas religiosas. Las actitudes de los cuerpos y la expresión de los rostros son como un libro abierto.

> «No existe palabra humana que pueda suscitar tanta emoción, que haga reflexionar y meditar tanto como lo logra la representación que de esas verdades nos ha dado el Buonarroti. La Capilla Sixtina, con su Juicio universal, es casi un libro abierto a doctos e incultos, a fieles y a no creyentes, y es también un eficaz reclamo al pueblo de Dios para continuar viviendo en las certezas del Evangelio»[135].

Muchas veces, al mirar la secuencia de los tres retratos, me han venido a la mente unos versos de la *Divina Comedia*, bien conocidos por Miguel Ángel:

> «No os dais cuenta que somos gusanos
> nacidos para formar la mariposa angélica
> que vuela hacia la justicia plena, sin veladuras»[136].

Quizá Miguel Ángel, lector asiduo del poema dantesco, que consideraba su libro de vida cristina, haya pensado en estos versos al trazar las pinceladas que perpetuaron por tres veces su rostro en la composición del Juicio.

3. Claves de lectura de los frescos de la Sixtina[137]

En el tiempo que llevamos contemplando los frescos de la Capilla Sixtina, hemos podido comprobar que, en su conjunto, narran la historia más grande jamás contada, la historia de la salvación. En la Bóveda, los frescos que componen el ciclo de la creación (origen del cosmos y del hombre), dan paso a los tres que reflejan episodios de la vida de Noé. En estos últimos se advierte ya la rápida difusión del mal en el mundo, así como la presencia minoritaria de algunos hombres buenos. Las paredes laterales de la Capilla nos muestran el cuidado dispensado por Dios a los hombres para sacarlos de la situación de postración provocada por el pecado original y los pecados personales. Les ofrece primero la Ley mosaica, que indica el camino para ser feliz, pero no da la fuerza interior para vivir siempre de acuerdo con ella. Luego, a través de su Hijo, hecho carne, da al hombre con la ley de la gracia un corazón nuevo, capaz de amar a Dios y a los demás con el mismo amor con el que Dios se ama a Sí mismo y se hace ternura con los hombres. Por último, el Juicio completa la historia de la redención de la humanidad.

A pesar de que han mediado, como dijimos, unos sesenta años desde los primeros frescos hasta que Miguel Ángel dio la última pincelada al Juicio, y aún cuando han intervenido un buen grupo de pintores y no pocos Papas, la unidad temática de la Capilla resulta sorprendente.

Algunos autores, entre ellos, John O'Malley, ven expresada esta unidad de modo particular en la figura de Jonás, que toman como punto de partida para la lectura global de la Capilla.

Esta observación suele provocar perplejidad, porque el visitante entra en la Capilla Sixtina por una puerta secundaria, y no advierte el efecto que se produce cuando se

ingresa por la puerta principal. Desde aquí, la figura de Jonás llama poderosamente la atención, no solo por ser uno de los mejores escorzos miguelangelescos sino, sobre todo, por su posición axial, indicativa de una prioridad de significado. ¿Por qué motivo recae en la figura de Jonás la responsabilidad de ser la clave del programa iconográfico de la Sixtina? ¿En qué sentido este Profeta amalgama el significado del conjunto de los frescos?

Para entenderlo, hemos de acudir al Libro homónimo de la Sagrada Escritura y a su interpretación en la Tradición de la Iglesia.

Dios envió a Jonás a Nínive, en Asiria, cuyos habitantes eran gentiles, es decir, no pertenecientes al pueblo elegido, para moverles a la penitencia. Jonás se resistió y embarcó hacia Tarsis, pero Dios desencadenó una tempestad. Cuando los marineros descubrieron que la causa del desastre era Jonás, lo arrojaron al mar, donde fue engullido por un pez, en cuyo interior permaneció tres días. Desde el vientre de la ballena, Jonás rezó y prometió cumplir lo que Dios le había encargado[138].

Cuando salió de la ballena, se dirigió a Nínive, donde predicó la penitencia, amenazando en nombre de Dios con la destrucción de la ciudad si no se convertían. En realidad, Jonás no esperaba que los ninivitas reaccionasen, pero habló con tal eficacia que se convirtieron. Hasta el rey hizo penitencia. «Dios vio sus obras, vio que se habían convertido de su conducta malvada, y se arrepintió de hacer el mal con el que había amenazado, y no lo hizo»[139].

Jonás no quería misericordia para los paganos. En el fondo, esperaba que Dios destruyera Nínive, realizando lo que él había anunciado. Por eso, después de haber predicado, salió fuera de la ciudad a la espera de su destrucción. El día era caliente, y Dios hizo crecer una planta de ricino sobre Jonás para que le diese sombra. El Profeta notó alivio, pero al amanecer del día siguiente, Dios mandó un gusano que secó el ricino, e hizo soplar un viento caliente del oriente. El Sol dañaba la cabeza de Jonás que, enfadado, pensó que era mejor morir que vivir. Entonces, Dios dijo a Jonás:

> «¿Crees tú razonable enojarte por causa de una hiedra (o ricino)? Y respondió Jonás: razón tengo para encolerizarme hasta desear mi muerte.
> Y dijo el Señor: Tú tienes pesar por la pérdida de una hiedra (o ricino) que ningún trabajo te ha costado, ni tú la has hecho crecer; pues ha crecido en una noche y en una noche ha perecido. ¿Y yo no tendré compasión de Nínive, ciudad tan grande y en la cual hay más de ciento veinte mil personas, que no saben aún discernir la mano derecha de la izquierda, y un gran número de animales?»[140].

Dios prefiere la penitencia de los pecadores a su muerte. El Creador, enamorado de sus propias criaturas, cambió la sentencia en el momento en el que los ninivitas dejaron su mala conducta. De este modo, concluye San Jerónimo, Dios nos enseña que permanece fiel a su propósito original, ya que «desde el inicio había querido mostrar siempre su misericordia; su deseo de no castigar a nadie»[141].

Dios quiere que todos los hombres se salven. La elección de Israel no fue el acto de excluir a otros pueblos, sino el comienzo de un cuidado más intenso de todas las naciones por parte de Dios. Este destino universal de la bendición de Dios, que más tarde se oscureció en el judaísmo, es precisamente el que aparece explicado en el libro de

Jonás. Los Padres ven en la predicación de este Profeta el anuncio de la penitencia como condición de salvación universal[142].

La colocación de la figura de Jonás expresa bien este significado. Está situada entre la Bóveda y la pared del Juicio. Con la boca abierta mira al Creador del universo en el momento de realizar el primer acto de la creación. La pintura muestra también el ricino que Dios utilizó para recordar a Jonás la misericordia divina, su empeño por salvar lo que había creado con tanto amor.

Este Profeta, por haber salido vivo del vientre de la ballena después de permanecer en él tres días, es figura de Cristo, que resucitó al tercer día de haber sido sepultado[143]. La Resurrección de Cristo no es solo la Resurrección de Jesús de Nazaret, del Verbo hecho carne, sino que es también prenda y anticipo de la nuestra. Desde la cima de la Bóveda, Jonás nos anuncia el amor salvador de Dios que quiere unir definitivamente a Sí a todos los hombres.

Algunos autores ofrecen otra clave de lectura de la totalidad de la Sixtina, que consiste en interpretarla desde el poder de las llaves[144]. Este enfoque tiene su fundamento en el *iter* iconográfico que siguió la Capilla: si Miguel Ángel hubiera realizado el proyecto inicial con los Doce Apóstoles, el lugar donde está Jonás lo ocuparía San Pedro.

La perspectiva de las llaves no es sino otro modo de mirar el tema global de la Capilla, la narración de la historia de la salvación. La salvación está en Cristo —Él es el único Camino—, pero Cristo continúa su acción en la Iglesia, que tiene como cabeza visible a Pedro —el Apóstol y sus sucesores—. A ellos, el mismo Cristo les entregó las llaves para abrir las puertas del Cielo. Los sucesores de Pedro reciben, por tanto, la *potestas clavium* (el poder de las llaves) para conducir a la humanidad a la salvación.

Con la *potestas clavium*, el obispo de Roma, como hizo Jonás, llama al mundo a la penitencia. En el ciclo de frescos deseado por Sixto IV se reafirmaba el origen divino de este poder de la cabeza visible de la Iglesia a través de dos frescos: el de *La rebelión de Coré, Datán y Abirón*, de Boticelli (imagen del castigo divino a quienes se habían rebelado a la autoridad de Moisés durante el éxodo de Egipto); y el de *La entrega de las llaves a Pedro*, pintada por Perugino, el coordinador de este primer ciclo de pinturas.

En los cuarenta años que median entre el inicio de la decoración de la Sixtina y el final de la Bóveda, el poder de las llaves se fue identificando cada vez más con el derecho de los Papas de promulgar indulgencias. Su justificación teológica presupone el tesoro de los méritos acumulados por Cristo, la Virgen y los santos, y el Papa tiene las llaves de este tesoro para administrarlo.

Sixto IV, en la Bula *Licet ea quae de nostro mandato*, (1479), afirmó la necesidad de la confesión auricular y secreta para el perdón de los pecados, y el poder de Papa para dispensar de las penas del Purgatorio, mediante las indulgencias[145]. Este mismo Pontífice prodigó el uso de estos auxilios y emanó el primer documento que las extendía a los difuntos. Apenas se concluyó la primera fase de decoración de la Sixtina, concedió indulgencia plenaria a todos los que se acercasen a visitarla con las debidas disposiciones morales[146].

La práctica de las indulgencias, que de suyo representa un poder que tiene la Iglesia

para mostrar la misericordia de Dios, se prestó, desgraciadamente, a abusos que catalizaron la ruptura luterana[147].

4. Censuras al Juicio en el contexto histórico-cultural de la Reforma Católica (1563)

Cuando se descubrió el fresco del Juicio, muchos quedaron admirados; otros, lo censuraron. Algunas críticas nacían de motivos religiosos relacionados con la respuesta que la Iglesia Católica estaba dando a la Reforma luterana; otras se debían a cuestiones personales. Las dos, en algunos casos, terminaron confluyendo.

Hemos tenido ocasión de conocer las críticas de ***Aretino***, continuadas por su amigo ***Lodovico Dolce***, al describir las pinturas de la pared del Juicio. Entonces mencionamos también la moción de censura del maestro de ceremonias de Pablo III, ***Biaggio da Cesena***. Este último alegó con palabras fuertes que en un lugar tan honorable como la Capilla Sixtina, no deberían exhibirse figuras deshonestas, más propias de lugares de diversión.

Otro censor fue ***Gilio da Fabbriano***, sacerdote y teólogo, gran admirador del talento de Miguel Ángel. Sin embargo criticó fuertemente esta pintura, por no seguir literalmente el texto de la Sagrada Escritura.

Eran tiempos en los que la lectura de la Biblia sin tener en cuenta la Tradición y el Magisterio (principio de la sola Escritura) estaba llevando a la negación o tergiversación de verdades centrales de la fe cristiana. Da Fabbriano objetó que los ángeles aparecían sin las alas con las que tradicionalmente se les representaba; además, los que estaban tocando las trompetas figuraban agrupados, y en la Escritura se dice que serán enviados a los cuatro rincones de la tierra. Entre los muertos que se levantan del suelo, algunos son solo esqueletos desnudos, mientras que otros están ya cubiertos de carne y, según la Biblia, la resurrección será instantánea. Los santos aparecen sin aureola. Se representa a Cristo de pie, en lugar de estar sentado en su trono de gloria.

Además, secundando la preocupación de suprimir todo elemento pagano en los lugares sagrados, Gilio da Fabbriano se opuso a la introducción de Caronte en el Juicio Final. Admitió que, sin duda, Miguel Ángel tenía como precedente en esto a Dante, el poeta teólogo, pero subrayó que lo que en la época de Dante se podía tolerar, en las circunstancias del momento no era procedente.

Una de las críticas más influyentes fue la del teólogo ***Scipione Saurolo***. En una carta del 6 de septiembre de 1561 dirigida al cardenal Borromeo para que la presentase al Papa Pío IV, afirmaba que con los frescos de la Sixtina se renegaba de todos los preceptos de la Sagrada Escritura, así como de la castidad y de la pureza de los santos y de los hombres temerosos de la Iglesia. Parece que el cardenal —el futuro San Carlos Borromeo— no tuvo en cuenta las sugerencias del teólogo, porque solo en enero de 1564 la Congregación del Concilio decretó la cobertura de las desnudeces.

No cabe duda de que las críticas de estos dos últimos personajes estaban movidas por intenciones buenas. El momento se presentaba particularmente difícil. Se habían

cometido muchos abusos. Las escenas sagradas adolecían, a veces, de cierto tinte mundano, y el principio protestante de la sola Escritura daba pie a muchas arbitrariedades. Con la perspectiva que dan los siglos que han transcurrido, podemos decir que lo que quizá faltó a algunos censores fue una comprensión más cabal del sentido del arte. Veamos cómo sucedieron los hechos.

El Concilio de Trento, aunque convocado para el 1 de noviembre de 1542, no se inauguró hasta el 13 de diciembre de 1545. Se concluyó solemnemente dieciocho años después, el 4 de diciembre de 1563.

Este Concilio destacó el valor religioso del arte, reafirmando la pintura religiosa como «Biblia de iletrados». A la vez, puso mucho cuidado para evitar imágenes profanas o que indujesen al error o a la herejía.

> «Deben tenerse y conservarse en los templos las imágenes de Cristo, la Virgen María, Madre de Dios, y de los demás santos. Se les ha de tributar el honor y la veneración debidas, y no porque se crea que exista en ellas alguna divinidad o virtud por la que haya que dárseles culto (...) o porque haya que poner la confianza en imágenes, como antiguamente hacían los gentiles, que colocaban su esperanza en ídolos (cfr. Sal 135, 15-17), sino porque el honor que se les tributa se refiere a quienes estas imágenes representan, de manera que por las imágenes que besamos y ante las cuales descubrimos nuestra cabeza, adoramos a Cristo y veneramos a los Santos. (...)
>
> Los obispos han de enseñar diligentemente que por medio de las historias de los misterios de la Redención, representados en pinturas u otras reproducciones se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto de los artículos de la fe.
>
> Con las sagradas imágenes se percibe un gran fruto, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones, conferidos por Cristo, sino también porque se ponen ante los ojos de los fieles los milagros que Dios ha realizado por medio de los santos, y sus ejemplos saludables, para que den gracias a Dios por ellos, puedan ordenar su vida y costumbres a imitación de los santos y sean movidos a amar y adorar a Dios y a cultivar la piedad»[148].

Después de haber defendido frente al protestantismo el culto a las imágenes, la Iglesia procuró velar para que las pinturas y esculturas moviesen a la piedad y para que nada de lo pintado o esculpido pudiese confundir a los católicos u ofrecer a los protestantes un arma contra la Iglesia romana.

> «Más si en estas santas y saludables prácticas se hubieran deslizado algunos abusos, el Santo Concilio desea que sean totalmente abolidos, de modo que no se exponga ninguna imagen que sugiera una falsa doctrina o que pueda conducir a errores peligrosos a aquellos que no han recibido la debida educación»[149].

Para que pudieran vivirse con fidelidad estas disposiciones, el Concilio estableció que

> «nadie está autorizado a colocar o hacer colocar en ningún lugar de la iglesia imagen no tradicional sin la previa aprobación del obispo»[150].

A Pablo III le sucedieron Julio III (1549-1555) y Marcelo II (1555), que gobernó la Iglesia solo tres semanas. El siguiente sucesor en la sede de Pedro, Pablo IV (1555-1559), viendo como estaban desarrollándose los asuntos, pidió a Miguel Ángel que acomodase algunas figuras de la Capilla.

El Concilio de Trento finalizó en diciembre de 1563, durante el pontificado de Pío IV

(1559-1565). Las resoluciones del Concilio fueron confirmadas por Pío IV el 26 de enero de 1564. Meses después, con la Bula *Benedictus Deus* (2 de agosto de 1564) se confió su interpretación y ejecución a una Congregación de Cardenales.

Trento fue un concilio de gran riqueza doctrinal y pastoral. Entre otras afirmaciones importantes, estableció el canon de los libros inspirados, desarrolló la doctrina sobre los sacramentos y dio normas disciplinares precisas para el clero y los religiosos. A nosotros nos interesa ahora únicamente la aplicación del Decreto sobre las imágenes sagradas.

Siguiendo las directrices de Trento, la Congregación del Concilio no permitió nada que pareciera atentar contra la Sagrada Escritura, o contra la Tradición, dando gran importancia a los detalles externos en la representación de las figuras: los ángeles debían tener alas, los santos aureolas y sus atributos específicos; el uso de alegorías estaba permitido, pero debían ser simples e inteligibles. Estas disposiciones sobre las obras de arte fueron aplicadas por algunos, quizá, de modo excesivamente rígido.

Con Decreto de fecha 21 de enero de 1564 se ordenó:

> «Que se cubran las pinturas de la Capilla Apostólica (Sixtina), y que en las otras iglesias se destruyan las pinturas que muestren algo obsceno o patentemente falso»[151].

Es de notar la deferencia que se tuvo con la obra de Miguel Ángel. Las medidas que se tomaron para la Capilla Sixtina fueron muy distintas de las que se dieron para otras iglesias: simple censura en el primer caso, completa destrucción en el segundo.

Miguel Ángel tuvo noticia de la decisión apenas un mes antes de morir. Él seguía pensando que ante Dios Juez los hombres comparecerían despojados de todo recuerdo terreno, en su originaria desnudez.

El cubrimiento de las desnudeces lo realizó en 1565 ***Daniele Volterra***, amigo y gran admirador de Miguel Ángel, su discípulo predilecto. Lo apodaron *il Braghettone*, palabra que difícilmente admite traducción oportuna al castellano.

Se sabe con seguridad que el plan de retoques confiado a Daniele Volterra comprendía las pieles que cubren a San Juan Bautista y los paños del Cirineo y de San Sebastián, retoques que hizo en seco. Los detalles más comprometidos se referían a las figuras de San Blas y de Santa Catalina de Alejandría, cuya posición se percibió como ambigua. En este caso, las figuras se rehicieron parcialmente extendiendo un nuevo revoque: se hizo de nuevo la cabeza de San Blas girándola hacia Cristo Juez, y se recubrió a Santa Catalina con una vestimenta de color verde, conservando de la versión original la cabeza, los brazos y la rueda.

Al morir Volterra, continuó este trabajo ***Girolamo da Fano*** y, sucesivamente, ***Domenico Carnevali***.

Con la limpieza de los frescos de Miguel Ángel realizada en los años noventa del siglo XX, se ha comprobado que Domenico Carnevali rehizo también la parrilla de San Lorenzo, el remo y el manto de Caronte, y las trompetas de los ángeles que están debajo de Cristo. Posteriormente, otros restauradores, incluso hasta finales del siglo XVIII, añadieron paños a otras figuras e hicieron algunos retoques y acabados.

5. La Capilla Sixtina: Santuario de la Teología del cuerpo

La desnudez de los cuerpos, que escandalizó a algunos contemporáneos, tiene, en realidad, un profundo significado: expresa la imposibilidad para el hombre de esconderse ante la mirada de Cristo. Si en la historia humana, los secretos del corazón pueden permanecer ocultos, en el Juicio quedarán patentes a todos. En la Parusía —afirma Benedicto XVI en la Encíclica *Spe salvi*— «las almas estarán desnudas ante el Juez. Ahora ya no cuenta más lo que fueron una vez en la historia, sino solo lo que son en verdad»[152].

A la vista del fresco del Juicio no faltaron tampoco quienes dieron una interpretación reductiva de la presencia de figuras desnudas. Apreciaron esta pintura como mero ejercicio de habilidad anatómica en la representación del cuerpo humano, como alarde de una capacidad extraordinaria para figurar escorzos y perspectivas inusuales. Olvidaron que el pintor de la Sixtina era un intelectual católico sólido, un cristiano que conocía muy bien las Escrituras. La motivación de las obras artísticas de Miguel Ángel, especialmente las de los últimos años de su vida, no fue otra que dar expresión a la fe cristiana. Quiso poner su maestría al servicio de un significado espiritual preciso.

En el Juicio, más que la belleza física usa las contorsiones de los cuerpos como medio para manifestar estados anímicos. Los cuerpos, más que bellos, son aquí columnas potentes de músculos y de energía. En ellos, Miguel Ángel ha ensayado las más variadas actitudes del alma. El conjunto de las 403 figuras parece querer condensar los anhelos de todos los hombres de todas las generaciones.

El 8 de abril de 1994, cuatro siglos y medio después de concluido el Juicio, el Papa Juan Pablo II celebró una misa en la Capilla Sixtina para festejar el final de la restauración de los frescos de Miguel Ángel. El Pontífice propuso interpretar esas pinturas como una especie de sacramento, como una realidad visible en la que se significa el misterio invisible del hombre y de Dios.

> «Si ante el Juicio universal quedamos deslumbrados por el esplendor y el miedo, admirando, por un lado, los cuerpos glorificados y, por otro, los sometidos a eterna condena, comprendemos también que toda la escena está profundamente penetrada por una única luz y una única lógica artística: *la luz y la lógica de la fe que la Iglesia proclama, confesando*: 'Creo en un solo Dios (...), creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible'. Siguiendo esa lógica, en el ámbito de la luz que proviene de Dios, también el cuerpo humano conserva su esplendor y su dignidad. Si se lo separa de esa dimensión, en cierto modo se convierte en objeto, que con facilidad se envilece, pues solo ante los ojos de Dios el cuerpo humano puede permanecer desnudo y descubierto, conservando intacto su esplendor y su belleza»[153].

En esta homilía, Juan Pablo II otorgó un especial reconocimiento al valor religioso y cultural-artístico de la Capilla Sixtina, presentando este recinto como ***Santuario de la Teología del cuerpo humano***, y como lugar privilegiado de encuentro con la Belleza de Dios.

> «Los frescos que contemplamos aquí nos introducen en el mundo del contenido de la Revelación. Las verdades de nuestra fe nos hablan desde todas partes. De esas verdades, el talento humano ha sacado inspiración,

esforzándose por revestirlas de formas de belleza inigualable. Sobre todo por ese motivo, el Juicio universal suscita en nosotros el vivo deseo de profesar nuestra fe en Dios, Creador de lo visible y lo invisible y, al mismo tiempo, nos impulsa a reafirmar nuestra adhesión a Cristo resucitado, que vendrá el último día como Juez de vivos y muertos. Ante esta obra maestra confesamos a Cristo, rey de los siglos, cuyo reino no tendrá fin».

La historia de las valoraciones que han recibido las pinturas de Miguel Ángel ha concluido felizmente.

La Iglesia necesita santos, pero también buenos artistas —artistas santos—, pues su vida y su arte constituyen una epifanía de la belleza de Cristo.

En un libro-entrevista, quien con el tiempo llegaría a ser Benedicto XVI decía que «la única apología verdadera del cristianismo puede reducirse a dos argumentos: los santos que la Iglesia ha elevado a los altares y el arte que ha surgido en su seno. El Señor se hace creíble por la grandeza sublime de la santidad y por la magnificencia del arte desplegados en el interior de la comunidad creyente, más que por los astutos subterfugios que la apologética ha elaborado»[154].

[114] Cfr. A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit., p. 49.
[115] Cfr. H. W. PFEIFFER, *La Capilla Sixtina. Iconografía de una obra maestra,* cit., pp. 256-257.
[116] Sebastiano del Piombo, *fra Bastiano*, nació en Venecia en 1485. Era amante de la vida cortesana, de las intrigas. Fue un pintor con sensibilidad para el color, pero menos para la forma y el diseño. Su pasión era el óleo, también sobre muro.
[117] Cfr. G. PAPINI, *Vita di Michelagniolo nella vita del suo tempo,* cit., p. 380.
[118] A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit., p. 49.
[119] El texto de la secuencia hace referencia a *un* libro. El Apocalipsis, en cambio, menciona *dos*. Miguel Ángel sigue aquí el escrito joánico.
[120] Cfr. H.W. PFEIFFER, *La Capilla Sixtina*. *Iconografía de una obra maestra*, cit., pp. 310-311.
[121] Cfr. DANTE, *Divina Comedia*, Paraíso XIX, 70-81.
[122] El final de la pintura del Juicio (1541) coincide con el año en el que San Francisco Javier fue a la India, donde empezó una impresionante tarea evangelizadora por oriente.
[123] DANTE, *Divina Comedia*, Infierno II, 98-99.
[124] Mt 16, 19.
[125] Cfr. R. FELDHUSEN, *Ikonologische Studien zu Michelangelos*, Jüngstem Gericht, Hamburg 1953.
[126] Cfr. DANTE, *Divina Comedia,* Infierno *III*, 109-111
[127] Cfr. DANTE, *Divina Comedia,* Infierno V, 4-6
[128] Cfr. DANTE, *Divina Comedia*, Infierno V, 1-12.
[129] Cfr. H.W. PFEIFFER, *La Capilla Sixtina*. *Iconografía de una obra maestra*, cit., pp. 329-330.
[130] Mt 25, 34.41.
[131] Cfr. DANTE, *Divina Comedia*, Paraíso XXXII, 118-136.
[132] Cfr. JUAN PABLO II, Enc. *Dives in misericordia*, n. 9.
[133] Cfr. Lc 9, 23.
[134] PABLO VI, *Discurso a los artistas en la conclusión del V centenario del nacimiento de Miguel Ángel,* 28 de febrero de 1976.
[135] *Ibidem*.
[136] DANTE, *Divina Comedia,* Purgatorio X, 124-126. En la lengua de Dante suenan así: «Non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla / che vola alla giustizia senza schermi»
[137] Para las claves teológicas de lectura de la Capilla Sixtina, remito a T. VERDON, *La Basílica di San Pietro*. *I Papi e gli artisti*, Mondadori 2005, pp. 89-97; Idem, *Michelangelo teologo*, cit., 2005, pp. 201-217; I. O'MALLEY, *Il mistero della Volta. Gli affreschi di Michelangelo alla luce del pensiero teologico del Rinascimento*, in: *La Cappella Sistina. I primi restauri. La scoperta del colore*, M. BOROLI (ed), Novara 1986, pp. 107-217.
[138] Cfr. *Jonás,* 1 y 2.

[139] *Jonás* 3, 5-10.
[140] *Jonás* 4, 9-11.
[141] SAN JERÓNIMO: PL 25: 1144.
[142] SAN JERÓNIMO, *Epistolae* 53, 8: PL 22, 546; SAN ISIDORO DE SEVILLA, *In Lib. Vet et Nov Test. Proemia,* 68, PL 83, 171.
[143] Cfr. Mt 12, 40.
[144] Cfr. T. VERDON, *Michelangelo teologo*, cit., pp. 192-201.
[145] Cfr. SIXTO IV, *Bula Licet ea quae de nostro mandato*, 9 de agosto de 1479, en: H. DENZINGER — P. HUNERMANN, *El Magisterio de la Iglesia*, Herder, Barcelona 2000 (DH 1411-1419).
[146] Cfr. M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, vol IV, p. 222; L. PASTOR, *History of the Popes,* vol IV, p. 468.
[147] En Alemania esa predicación se mezcló con un asunto económico oscuro. Alberto de Brandeburgo fue postulado para arzobispo de Maguncia, pero quería conservar los obispados de Magdeburgo y de Halberstadt. Para pagar las tasas curiales se hizo cargo de la predicación de las indulgencias en su territorio con la condición de retener la mitad de la suma total. Sus predicadores decían que era posible ganar una indulgencia plenaria para los muertos, sin arrepentimiento y sin confesión, con solo la entrega del dinero.
[148] CONCILIO DE TRENTO, *Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas*, 3 de diciembre de 1563: DH 1823-1824.
[149] CONCILIO DE TRENTO, *Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas*, 3 de diciembre de 1563: DH 1825.
[150] *Ibidem*.
[151] Texto tomado de P. DE VECCHI, *Michelangelo. Pittore*, Milano 1984, p. 168.
[152] BENEDICTO XVI, Enc. *Spe salvi*, n. 44.
[153] JUAN PABLO II, *Homilía en la celebración de la Eucaristía con motivo de la inauguración de la restauración de los frescos de Miguel Ángel*, 8 de abril de 1994.
[154] J. RATZINGER — V. MESSORI, *Informe sobre la fe*, Madrid 1986, p. 142.

Galería fotográfica II

Pulsa dos veces en la imágen para ampliarla si estás utilizando un iPad

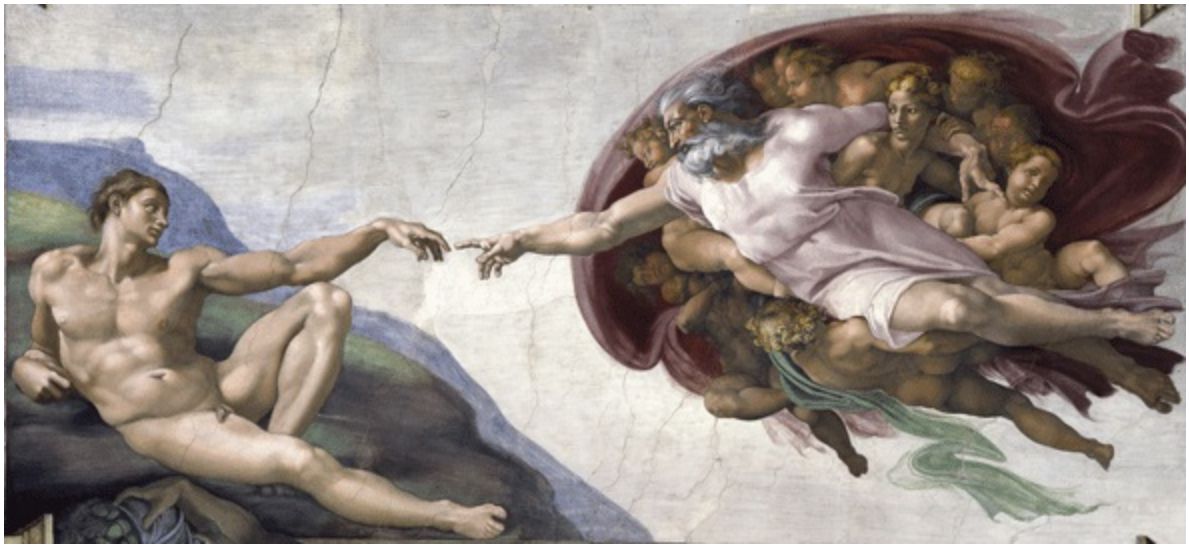
8. Vista de la Capilla Sixtina.

9. Panorámica general de la Bóveda.

10. Separación de la luz de las tinieblas.

11. Creación de los astros y de las plantas.

12. Separación de las aguas de la tierra.

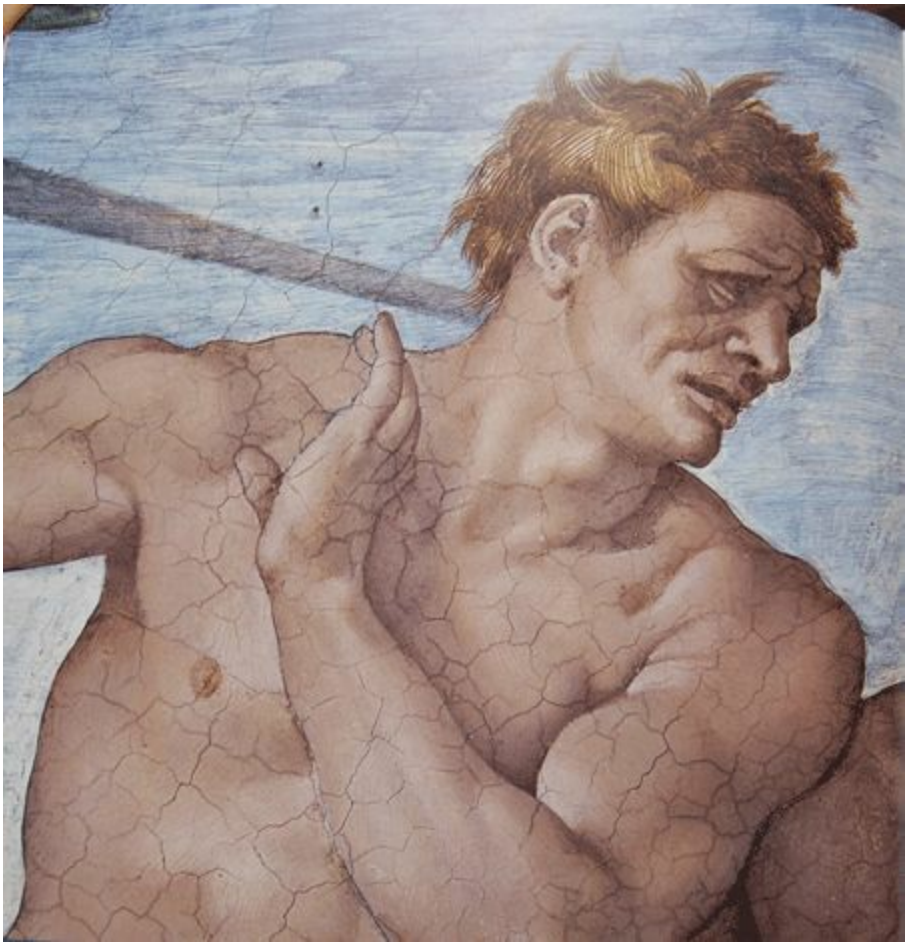


13. Creación de Adán. Es una expresión pictórica de la llamada amorosa de Dios al hombre a gozar de su misma felicidad.

14. Creación de Eva. Representa el asombro y el agradecimiento del hombre ante la grandeza de los dones de que ha sido objeto.

15. Pecado original y expulsión del Paraíso. Una escena llena de tristeza, aliviada solo por la promesa divina de un Redentor.

16. Detalle del rostro de Eva en la escena de la expulsión del Paraíso. El pecado ha dejado su huella también en el cuerpo.



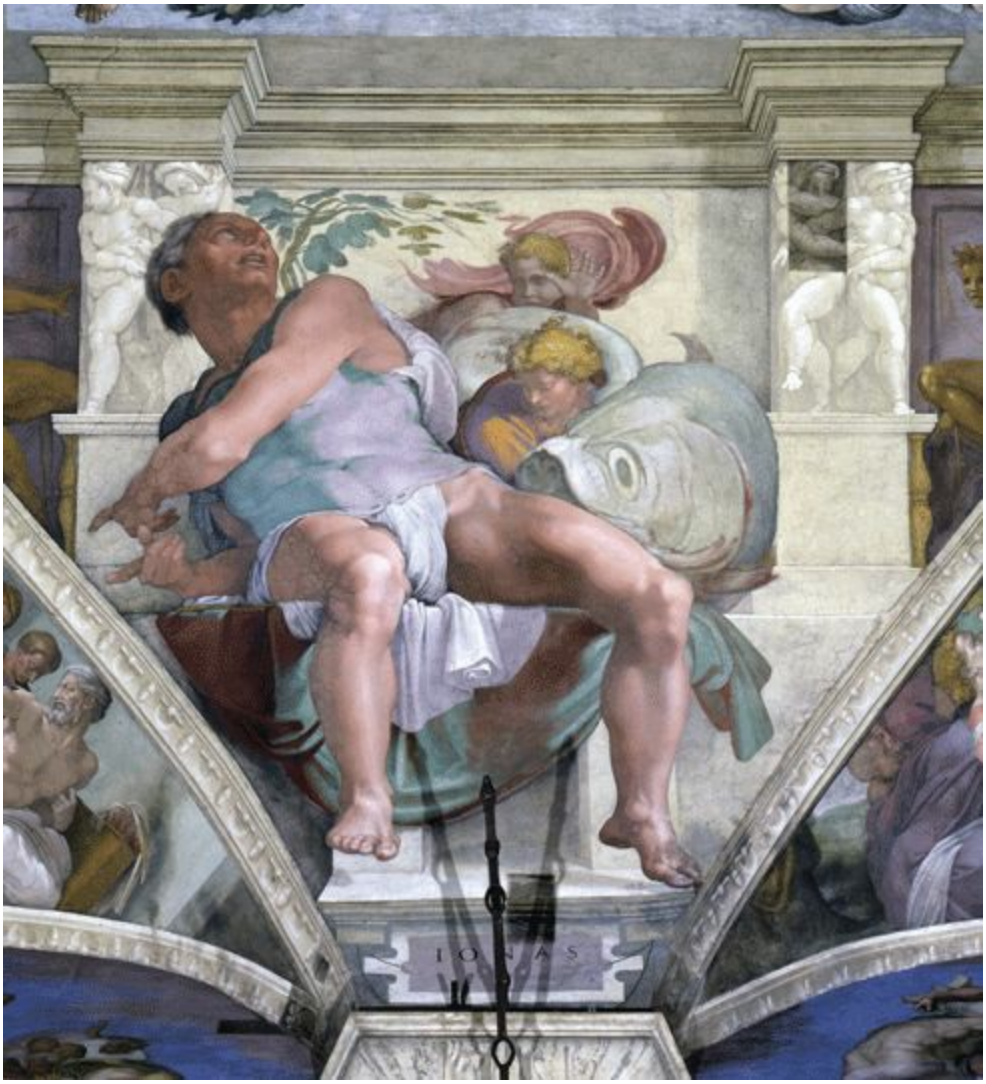
17. Detalle del rostro de Adán. Parece un titán abatido.

18. El sacrifico de Noé. Destaca la presencia de mujeres en este acto de culto.

19. Pechina con el episodio de la serpiente de bronce.

20. Pechina que representa el triunfo de David sobre Goliat.

21. Detalle de Judith en la pechina que recoge la muerte de Holofernes.



22. El Profeta Jonás, clave de la lectura religiosa de las escenas de la Capilla.

23. El Profeta Joel. El rostro es el retrato de Bramante.

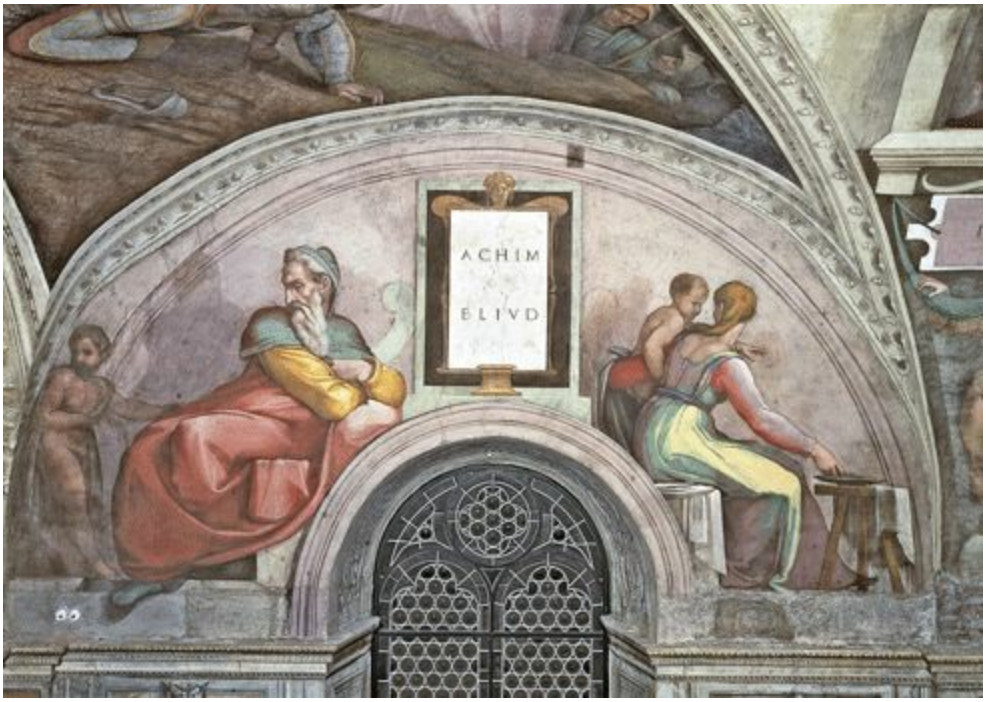
24. El Profeta Ezequiel.

25. La Sibila de Eritrea.

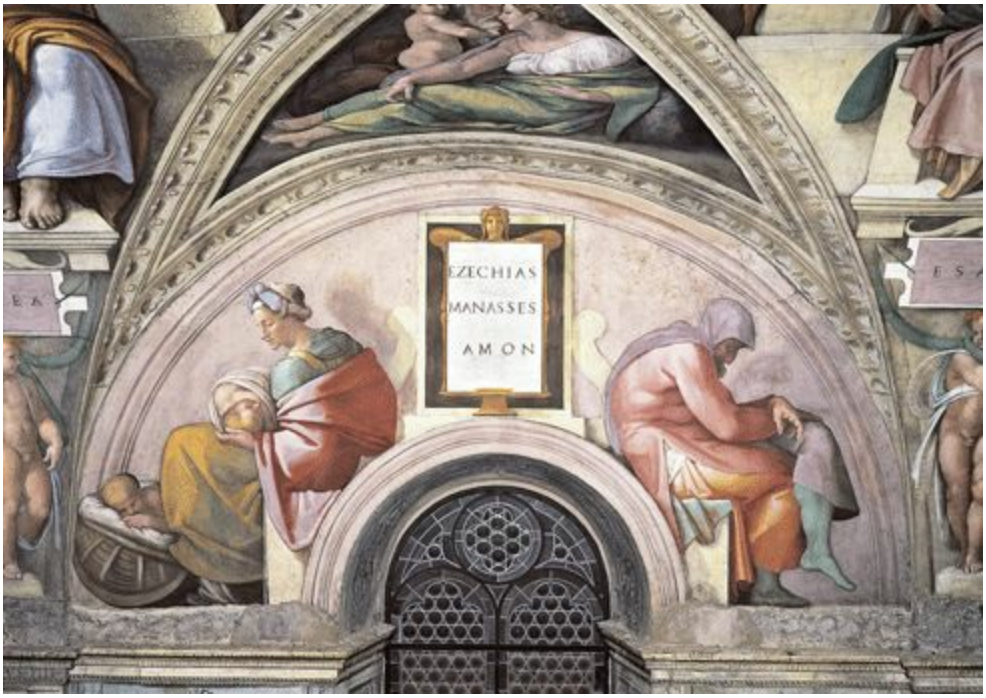
26. La Sibila Cumana. Miguel Ángel, siguiendo las indicaciones de Ovidio en Las Metamorfosis y de Virgilio en La Eneida, la ha representado anciana.

27. La Sibila Délfica.

28. Triángulo y luneta con Salmón, Ruth, Booz y Obed. Ruth fue la bisabuela del rey David, de cuya descendencia nació Cristo.



29. Luneta con Aquim y Eliud. Antepasados de Cristo mencionados en la genealogía que recoge el Evangelio de san Mateo. Miguel Ángel ha elegido una escena muy familiar: la madre que da la papilla a su hijo.



30. Luneta con Ezequías, Manasés y Amón. Otros antepasados de Cristo mencionados en la genealogía que recoge el Evangelio de san Mateo. Puede advertirse el abatimiento del personaje de la derecha.

31. Juicio Final. Panorámica general del fresco.

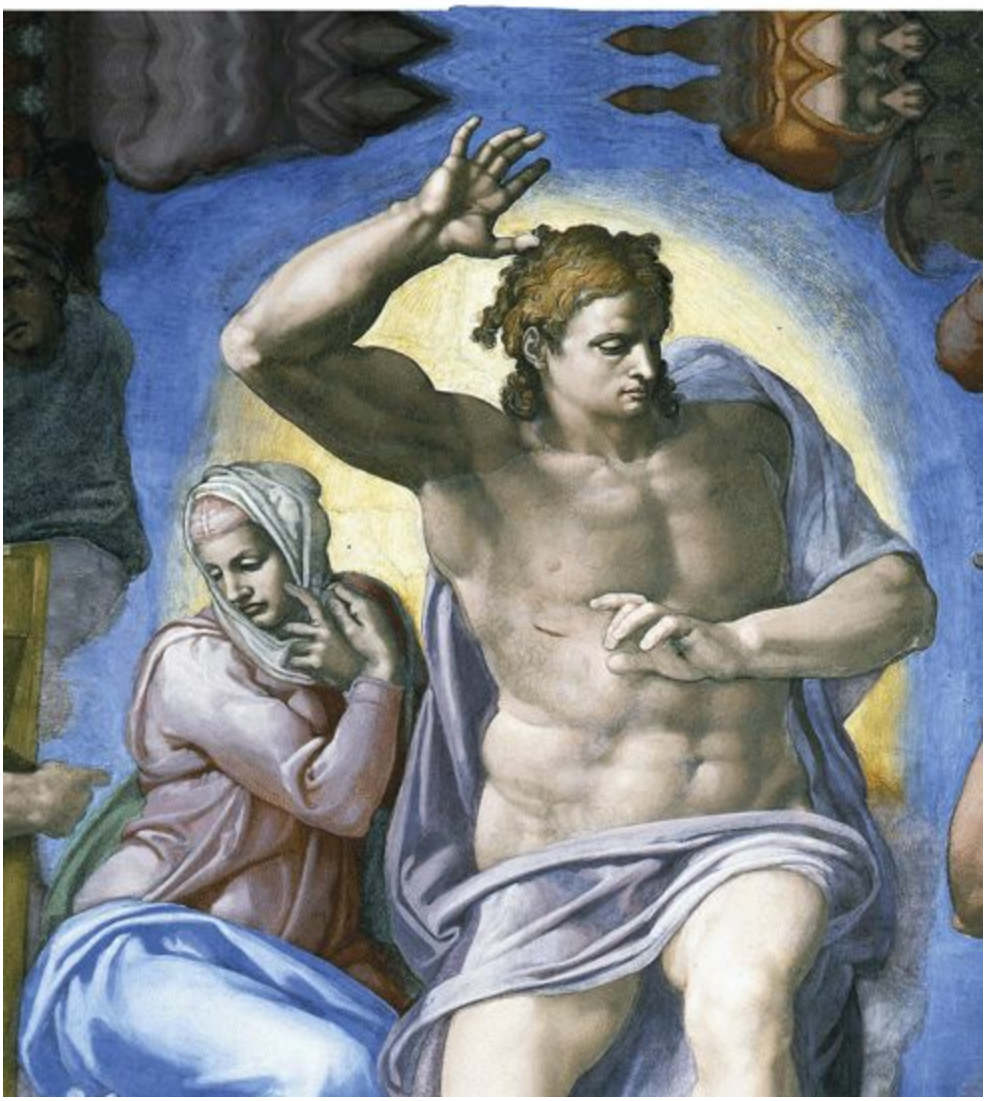
32. Ángeles con trompetas que convocan al Juicio final.

33. A la derecha, detalle de la zona de la resurrección de los muertos. Plasma el momento en el que tres grupos de personas ven incierto su destino: algunos ángeles quieren llevar a estos hombres al Cielo, a la par que unos demonios tiran de ellos para arrastrarlos al infierno.

34. Otro detalle de la zona de la resurrección de los muertos.

35. Algunas personas ascienden al Cielo ayudadas por otras, o por ángeles. Destaca el grupo que es llevado hacia el Cielo con ayuda de un rosario.

36. Zona central del fresco del Juicio: Cristo y la Santísima Virgen, rodeados de una primera corona de justos.



37. Detalle de Cristo y la Santísima Virgen.

38. Cabeza del Apolo del Belvedere. En él parece haberse inspirado el artista toscano para pintar el rostro de Cristo.

39. Detalle del rostro de la Virgen en el Juicio. En las pinceladas puntuales se advierte el esmero de Miguel Ángel.

40. Grupo de santos en el Cielo. En el extremo de la derecha destaca el Cirineo llevando la Cruz del Redentor. Pueden verse a una mujer que besa el leño sagrado, a un anciano que lo mira extasiado, y unas manos que intentan tocar el madero. Miguel Ángel pintó su autorretrato por encima del travesaño de la Cruz.

41. Zona del Paraíso conocida como el Cielo de las mujeres. Destacan Judith y la Sibila Cumana. En el extremo superior izquierdo, una mujer anciana contempla el destino final de todos los hombres. Podría ser Eva.

42. Detalle de la zona del Purgatorio. Se ven algunos hombres a quienes los ángeles golpean para que terminen de purificar la pena debida por sus pecados. Los demonios, en un último intento desesperado, intentan ganarlos para el Infierno. Uno de los hombres, en la parte central y boca abajo, lleva colgada de la cintura una bolsa con dinero, causa de su perdición.

43. Zona del Inferno. Minos, Juez del Infierno según el poema dantesco, decide el lugar que ocupará cada condenado. Debajo de Minos se ve un demonio con el incisivo asimétrico, signo de fealdad y de maldad. Al fondo de la escena, entre el color rojizo de las llamas, se distingue Lucifer, el Príncipe del Infierno.

44. San Lorenzo.

V. UNA OBRA DOS VECES MAESTRA

1. Cuando ciencia y arte colaboran[155]

La visita a la Capilla Sixtina quedaría inacabada sin la mención de lo que se considera uno de los eventos culturales más significativos el siglo XX, la restauración de los frescos que la decoran. Durante treinta años, de 1964 a 1994, miles de especialistas pusieron al servicio de esta empresa los más sofisticados recursos de la ciencia y de la técnica.

Quienes han seguido de cerca los eventos o leído la abundante documentación sobre el particular, saben que se trabajó intensamente y con gran competencia. Con la conciencia de estar custodiando, más que el patrimonio de una nación o de un pueblo, una herencia cultural de la humanidad.

La dirección de los trabajos se confió a Fabrizio Mancinelli, Director de la Sección de Arte bizantino, medieval y moderno de los Museos Vaticanos. El equipo de restauradores de la Bóveda y del Juicio estuvo integrado por Gianluigi Colalucci (restaurador y Director del laboratorio de pintura de los Museos), Maurizio Rossi, Piergiorgio Bonetti y Bruno Baratti. De la supervisión se encargó Carlo Pietrangeli, entonces Director General de los Museos Vaticanos. Las investigaciones de Archivo para localizar todos los datos disponibles sobre las restauraciones efectuadas en la Capilla en el curso de los siglos, estuvieron a cargo principalmente de Anna Maria De Strobel. De los análisis de laboratorio se ocuparon los especialistas Gabrielli, Morresi, Gandini y Barnia. Y de la coordinación de la documentación fotográfica, Cornini, ayudado por Di Pinto.

Gracias al trabajo de todos ellos podemos gozar hoy de una de las mejores representaciones pictóricas de la historia de la salvación.

La restauración se realizó en las siguientes fases:

1964-1974 Frescos de las paredes laterales.
1975 Techo y almenas del edificio de la Capilla.
1979-1980 Frescos de la pared de ingreso.
1980-1984 Serie de los Pontífices; limpieza de las lunetas.
1985-1989 Frescos de la Bóveda.
1990-1994 Juicio Universal.

Cronológicamente correspondería explicar la restauración de los frescos después de haber hablado de la muerte y funerales del artista toscano. Sin embargo, puesto que la limpieza de las pinturas de la Bóveda y del Juicio han permitido recuperar la obra de Miguel Ángel tal como él la dejó, podemos decir que nos han trasladado al siglo XVI.

Quienes han visto la Bóveda antes de 1989 y el Juicio antes de 1994, se encuentran ahora ante una realidad bastante diferente, y es inevitable hacerse algunas preguntas. ¿Se han modificado los colores, las luces y las sombras perfiladas por el artista toscano? ¿No se han perdido las partes del fresco que Miguel Ángel pintó en seco?

Efectivamente, la Bóveda antes de 1969 y el Juicio antes de 1994 presentaban un aspecto muy oscuro, especialmente el Juicio, aunque las fotos de color y las reproducciones en prensa mitigaban mucho esa impresión. Los tonos rojizos eran muy uniformes, y las telas de los personajes apenas se distinguían. En cambio, después de la restauración, la pintura presenta colores vivos y de gran luminosidad.

Algunos pensaron que con la restauración, sobre todo la realizada en la pared del Juicio, se perdían numerosos retoques que —según se creía— Miguel Ángel había hecho en seco, y también, que el procedimiento de limpieza producía cierta alteración de los colores.

¿Qué hay de cierto en todo esto? Quien estudia la documentación abundante y detallada, que está fácilmente disponible, concluye, sin lugar a dudas, que la restauración, que más propiamente fue una limpieza, no alteró en absoluto el fresco original. Al contrario, lo liberó de los elementos extraños posteriores que opacaban el acabado miguelangelesco. Podemos decir que hoy contemplamos estos frescos con el esplendor que tuvieron en sus orígenes. Los colores que no se habían visto durante siglos han sido felizmente recuperados.

Vale la pena recordar algunos momentos de esta apasionante historia. Podemos comenzar con algunas referencias a los procedimientos y técnicas que se utilizaron.

En 1964, con ocasión del cuatrocientos aniversario de la muerte de Miguel Ángel, se inició la restauración de los frescos de las paredes laterales de la Capilla Sixtina: los que representan las historias de Moisés y las de Cristo. Pareció prudente comenzar con la limpieza de obras de pintores conocidos con bastante precisión. Este trabajo se interrumpió en 1974 porque se hizo necesario realizar algunas reparaciones estructurales en el techo de la Capilla.

Cinco años después se continuó con la limpieza de los frescos que faltaban de este primer nivel de la Sixtina: los de la pared de ingreso, pintados por Matteo da Lecce y Hendrick van der Broeck, que representan respectivamente la *Disputa entre ángeles y demonios por el cuerpo de Moisés*, y la *Resurrección de Cristo*. En julio de 1980 estaba prácticamente concluido el trabajo. Se levantó entonces un andamio con el fin de proseguir con la limpieza de la serie de los Papas. Intencionadamente, una parte del andamio se instaló delante de la luneta de Eleazar-Mathan, dos de los personajes que forman parte de la serie de los antepasados de Cristo pintados por Miguel Ángel.

Desde tiempo atrás se veía conveniente eliminar la suciedad acumulada en los frescos de la Bóveda y restaurar esas pinturas. Pero había que examinar bien la situación y experimentar con diferentes técnicas, para asegurar que no se dañaría lo más mínimo una de las más grandes obras maestras de todos los tiempos. Con las pinturas de Miguel Ángel siempre se tuvo particular precaución.

El examen de esta luneta reveló la presencia de numerosos «micro-desgarrones» en el

tejido cromático. Se observó, además, que se encontraban en toda la superficie de la Bóveda. Era importante individuar la causa de este deterioro. Las pruebas realizadas en el laboratorio demostraron que esos daños se debían a la cola que cubría el fresco, y que se había aplicado en épocas anteriores para reavivar el color y para disimular las manchas blancas de la salificación producidas por el agua de lluvia. Con el paso del tiempo y las variaciones de temperatura y de humedad, el pegante se contraía y acartonaba, formando pequeñísimas escamas que provocaban los «desgarrones».

La exploración llevada a cabo con instrumentos de mayor aumento mostró, además, que entre la cola y el color había una capa de humo negro producido por las velas y lámparas de aceite empleadas para iluminar la Capilla. Por debajo de estas dos capas, casi como si fuese posible realizar un viaje en el tiempo, reaparecieron, perfectamente conservados, los colores originales de la pintura miguelangelesca. La prueba de limpieza realizada sobre esta luneta fue todo un éxito.

Anteriormente, en 1936, Biagio Biagetti, Director del Laboratorio de Restauración de los Museos Vaticanos, se había dado cuenta de que la película oscura de humo negro, de cola y de otras sustancias que cubría los frescos de la Sixtina hacía que se viese el original de Miguel Ángel como a través de un cristal ahumado. Estas adherencias extrañas disminuían la vivacidad de los colores y la potencia del modelado. Por diversas razones, su intuición no tuvo eco, y el error sobre la cromía miguelangelesca continuó persistiendo hasta que en 1980 se realizó la limpieza de la luneta de Eleazar-Mathan.

Pero la diferencia de color con lo que se conocía hasta entonces, era tal que suscitó algunas perplejidades. Se dio un tiempo de pausa y de reflexión para decidir qué hacer. El 1 de febrero de 1981, en presencia de muchos periodistas, restauradores, históricos y críticos del arte, tuvo lugar una conferencia de prensa, en la que se presentó el trabajo realizado en la luneta de Eleazar-Mathan. Prácticamente todos los asistentes animaron a continuar.

Con este apoyo y, observando que el fenómeno de los «desgarrones» seguía su curso, la Comisión encargada de la restauración decidió proseguir cuanto antes con la restauración de la Bóveda. Se hizo un estudio riguroso, con las asesorías que son del caso, y después de muchas pruebas se decidió adoptar para la limpieza un disolvente bien conocido por los expertos. Tiene la siguiente composición: 25 gramos de bicarbonato de amonio, 25 gramos de bicarbonato sódico, 10 gramos de Desogen (fungicida, tensoactivo), 40 gramos de carboximetilcelulosa. Todo ello diluido en 1000 centímetros cúbicos de agua. Este disolvente, cuando se aplica con pincel sobre la zona sometida a limpieza, y se deja reposar por espacio de tres minutos, hincha y reblandece las sustancias extrañas.

Como en algunos casos los efectos de la mezcla varían según el tiempo de contacto con la superficie, se vio necesario dejarlo actuar cuatro minutos. Después, con una esponja natural blanda, esterilizada y embebida de agua bidestilada, se frotó suavemente para remover el disolvente junto con las sustancias extrañas. En las zonas en las que convenía insistir, se repitió el tratamiento después de veinticuatro horas.

Lo que se hizo, por tanto, fue liberar al fresco de adherencias extrañas que, además de

impedir ver la factura original, la estaban deteriorando.

Había que remover también las costras de carbonato cálcico. Para ello, se adicionó a la mezcla otro producto, EDTA. Se tuvo particular cuidado con las partes pintadas en seco que, por ser sensibles al agua, fue necesario limpiarlas con disolventes orgánicos específicos, o con el tratamiento que permite el uso de disolventes acuosos, después de haberlos fijado con una solución de Paraloid B72 disuelto en diluente nitro. De todos modos, se comprobó que las zonas en seco eran poquísimas. Se limitaban a algunas correcciones, a los dorados de los tondos monocromos y al negro de los medallones.

El trabajo de limpieza de la Bóveda era de grandes proporciones, pues su superficie, incluyendo las lunetas, es de 1.250 metros cuadrados. Pero más que en la extensión, la dificultad principal estaba en la exigencia de respetar escrupulosamente lo que hizo Miguel Ángel, teniendo en cuenta, además, que posteriormente se habían hecho modificaciones y restauraciones.

Cuando en octubre de 1984 se terminó la limpieza de la serie de los Pontífices y de las lunetas, tuvo lugar otra conferencia de prensa. A partir de este momento se levantaron algunas críticas, de algún modo esperadas, por la asombrosa novedad de los colores que habían salido a la luz, y porque desde el siglo XVIII, las polémicas han acompañado siempre cualquier intento de intervención en los frescos de Miguel Ángel.

En este caso, las críticas provenían, sobre todo, de un pequeño grupo de historiadores del arte y de artistas. Se trató de una reacción emotiva de incredulidad frente a la revelación de la vivacidad de la cromía miguelangelesca. Y tuvieron su origen también en la convicción, que se mostró errónea, de que Miguel Ángel había pintado abundantemente en seco, y había extendido una capa de pátina al finalizar la Bóveda. Por eso se pensaba que la intervención no solo removía los retoques y barnices aplicados posteriormente para restaurar el fresco, sino también el terminado original del Buonarroti.

Otros historiadores y críticos de arte no parecían dispuestos a admitir que las sombras que ellos habían atribuido a una represión freudiana en la mente de Miguel Ángel, o a algún trastorno psíquico del artista, fuesen resultado sencillamente de la suciedad[156].

Más allá de las polémicas, el número de especialistas en Miguel Ángel apoyando la marcha del trabajo era siempre mayor.

En noviembre de 1984 se comenzó con la restauración de la Bóveda, partiendo de la pared de ingreso a la Capilla. Cuando se terminó con el fresco de la ebriedad de Noé, se convocó otra conferencia de prensa. Tuvo lugar los días 24 y 25 de febrero de 1986. En esta ocasión se levantó una polémica encendida, pero limitada fundamentalmente al ámbito periodístico. En cambio, casi todos los especialistas se mostraron solidarios con la empresa.

En la medida que avanzaban los trabajos, se obtenía una documentación imponente y se informaba con prontitud de todos los detalles. Se organizaron Seminarios, Congresos. Tuvieron lugar Conferencias en Museos, Academias, Universidades e Instituciones culturales de muchas partes del mundo. Las novedades que emergían sobre la técnica utilizada por Miguel Ángel eran de tal entidad que llevaron progresivamente a repensar

las interpretaciones ofrecidas en muchos estudios.

Se decidió entonces intervenir con más medios técnicos, sospesando y valorando cuidadosamente cada paso. Se realizó el fotograma de la Bóveda y del Juicio y se obtuvieron las informaciones básicas relativas al perfil altimétrico de la superficie de los frescos y de las plantillas de las imágenes pintadas. A continuación, se hizo el desarrollo digital de las imágenes. Todos estos elementos permitieron programar la restauración con las máximas garantías, poniendo un cuidado particular en la recuperación de todas las variaciones cromáticas previstas por Miguel Ángel.

Después de treinta mil horas de trabajo, se concluyó la limpieza de la Bóveda el 31 de diciembre de 1989. Como he mencionado antes, el disolvente utilizado removió únicamente las capas de suciedad. Se dejó solo el ligerísimo velo de pátina, que es el primer estrato de polvo depositado sobre el fresco después de su ejecución.

Un detalle que habla por sí mismo se refiere al andamio. Para apoyarlo se utilizaron los mismos agujeros que empleó Miguel Ángel, y se imitó también la estructura en gradas proyectada por el artista. Entre el andamiaje del siglo XX y el del siglo XVI mediaba solo una diferencia: el menor tamaño del levantado para la restauración. Este ocupaba solo un sector de la Bóveda, de modo que el público pudiese visitar la Sixtina durante todo el tiempo que durase la restauración, como efectivamente ocurrió.

En los cinco años que duró la restauración de la Bóveda, subieron al andamio alrededor de seis mil especialistas, para verificar el trabajo que se iba realizando. Desfilaron también por el andamiaje el emperador y la emperatriz de Japón, los reyes de Suecia, la reina de Holanda, y otras personalidades.

Con la experiencia de la restauración de la Bóveda, se procedió a la limpieza del Juicio —ciento ochenta metros cuadrados de superficie—, teniendo en cuenta sus peculiaridades. Este fresco, por estar más «al alcance de la mano» acusaba más los intentos de limpieza y de restauración a lo largo del tiempo. Algunas de estas intervenciones estaban detalladamente documentadas. La más completa era, quizá, la de Camuccini en 1825. Al realizar unas pruebas sobre los ángeles que llevan la columna de la Pasión en la parte superior derecha, certificó que algunas zonas del fresco estaban dañadas por retoques en los que se habían empleado materiales fuertemente corrosivos.

El Juicio presentaba también algunas partes pintadas enteramente en seco, y mostraba el uso de colores, como el rojo laca y la tierra de Colonia, que requieren el empleo de cola. Además, a diferencia de la Bóveda, tenía añadidos posteriores, en primer lugar, las pinturas realizadas por Volterra y, después, por Carnevalli, para cubrir algunas desnudeces.

Otra diferencia importante entre la Bóveda y el Juicio es el empleo de lapislázuli en este último. Aunque resulta más difícil hacerlo así, Miguel Ángel lo usó con la técnica del fresco, pero tuvo que rematar acudiendo al temple para modular el timbre de los colores. Esta aplicación hecha al temple debió perder con el paso del tiempo el matiz de los azules que forman el Cielo, alterándose la relación cromática original que mantenía con las figuras que, por estar pintadas totalmente con la técnica del buen fresco, se han conservado bien.

Para conocer con la mayor precisión posible el estado del fresco se realizaron numerosas pruebas de laboratorio. Se investigó el tipo de pigmentos empleados, se analizaron las sustancias extrañas, se realizaron análisis microbiológicos, de hongos, bacterias y levaduras. Se hicieron también medidas colorimétricas para tener una valoración objetiva de las variaciones cromáticas producidas sobre los colores originales debidas a la presencia de sustancias extrañas.

Teniendo en cuenta las características técnicas y el estado de conservación de la pintura, el método de limpieza adoptado para el Juicio fue muy distinto del empleado en la Bóveda. Primero se lavó solo con agua destilada y sucesivamente con una solución de agua y carbonato de amonio al 25%, alternada con una fase con diluyente nitro. Después de veinticuatro horas se repitió la aplicación de carbonato de amonio, dada con folios de papel japonés. Transcurridos nueve minutos, se quitó el papel y se limpió la pared con una esponja pequeña embebida con la misma solución de carbonato de amonio. Siguieron otros lavados con agua destilada.

Este método dio resultados óptimos para la limpieza de las figuras. En cambio, para el Cielo se tuvieron que adoptar algunos cuidados especiales. La remoción de las sustancias extrañas se hizo presionando con una esponja empapada de agua, de manera que al retirarla succionase la suciedad contenida en el pigmento sin crear frotamiento.

Puede decirse que, globalmente, el trabajo de restauración ha sido fundamentalmente y casi en exclusiva de limpieza, permitiendo «volver» a lo que Miguel Ángel realizó. Se ha confirmado una vez más el estado de conservación excepcional del fresco, tanto de la Bóveda como del Juicio. La pintura ha podido mantenerse intacta por debajo de la suciedad y de las sustancias extrañas, gracias a como Miguel Ángel calibró cuidadosamente la carbonatación del revoque y los pigmentos. Usó colores lábiles, como el aceite en seco, únicamente cuando no era posible lograr la tonalidad deseada con la técnica del fresco.

La limpieza realizada ha mantenido las partes ejecutadas al temple y la solución aceitosa usada por Miguel Ángel. Solo se han pintado (y con acuarela) los espacios que dejaron las grietas que se produjeron en la pared en el siglo XVI.

¿Qué ha sucedido con los añadidos posteriores a la ejecución miguelangelesca, principalmente los que se hicieron para cubrir desnudeces?

Contrariamente a lo que se pensaba, no todas las coberturas son las que prescribió la Congregación de Trento. Muchas fueron posteriores y, algunas, incluso recientes.

La Comisión encargada de la restauración tomó la decisión de respetar solo los retoques de Volterra, porque constituyen un documento fundamental de la historia de la pintura, en cuanto fruto de una decisión de Trento, ligada al momento histórico-religioso de la Contrarreforma, alrededor del cual se dieron encendidas disputas y polémicas entre eminentes personalidades de la cultura, del arte y de la Iglesia.

Como ya mencioné en la visita explicativa del Juicio, los retoques de Volterra se limitaron a las pieles que cubren a San Juan Bautista, y a los paños del Cirineo y de San Sebastián. Naturalmente, del original de Miguel Ángel no se han podido recuperar las partes de las figuras de San Blas y de Santa Catalina, que Volterra eliminó y rehizo con

nuevo revoque. Su remoción dejaría una laguna en la pintura. Se sabe también que el remo de Caronte es obra de Carnevalli: lo atestiguan claramente las letras D.C. en la empuñadura de la pala.

Sobre la cobertura con paños de algunas figuras han circulado persistentemente afirmaciones inexactas. Se pensaba, por ejemplo, que también las figuras de Cristo y de la Santísima Virgen habían sido modificadas. En realidad, como ha demostrado la restauración sin lugar a dudas, Miguel Ángel las pintó como las vemos hoy. El manto de la Virgen, por fenómenos complejos de degradación del claro-oscuro, indujo a pensar, también erróneamente, que no se trataba de un manto pesado, sino de un ligerísimo velo azul oscuro.

La restauración de los frescos del Juicio, realizada entre 1990 y 1994 suscitó nuevas críticas. Una de las más consistentes fue la del norteamericano James Beck. Él sostuvo que esta limpieza eliminaba los retoques en seco que, supuestamente, había hecho Miguel Ángel en la casi totalidad de la pared del Juicio.

Los estudios han revelado que algunos trazos hechos por Miguel Ángel en seco, especialmente en el cielo, para disimular diferencias que necesariamente existen cuando se trabaja al fresco en días sucesivos, quedaron ya eliminados en limpiezas anteriores. Sin embargo, según el análisis de laboratorio y las investigaciones documentales realizadas recientemente por Anna María De Strobel en los Archivos Secretos del Vaticano, no parece cierta la afirmación de que el artista haya retocado prácticamente toda la obra a seco, una vez concluido el fresco.

A partir de 1981, la *Nippon Televisión Network Corporation* de Tokio filmó las fases de la limpieza. Disponemos de unos 170.000 metros de película de 16 mm. (42.000 corresponden a la Bóveda) y de 500 diapositivas.

Se ha cuidado de modo particular la documentación fotográfica. Durante la restauración de la Bóveda y de las lunetas se sacaron más de 15.000 fotografías de color y en blanco y negro (de las que un 25% son antes de la limpieza; el 40% durante y el 35% después). Además de la toma habitual con luz directa, se sacaron fotografías con luz rasante, con ultravioleta y con infrarrojos.

Las fotografías con infrarrojos permiten superar la capa de sustancias extrañas superpuestas al color, consintiendo ver la obra como si estuviese limpia, es decir, como si se hubiesen quitado todas las sustancias no pertenecientes a la pintura original. Y las fotos con fluorescencia ultravioleta, hechas inmediatamente después de la restauración, confirmaron que la limpieza realizada no había afectado al fresco original. Estas pruebas no admiten dudas razonables.

La enorme cantidad de datos que era necesario manejar requirió el empleo de medios informáticos, adquiridos gracias a la financiación del Barón Heinrich Thyssen-Bornemisza.

Estos trabajos, de los que he descrito solo una mínima parte, se consideran universalmente como un gran éxito y hacen de los frescos de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina una obra dos veces maestra.

2. La limpieza de los frescos: el descubrimiento del color

Muchas características de la técnica artística de Miguel Ángel eran conocidas, así como las de otros grandes artistas contemporáneos. Las obras de Rafael están especialmente estudiadas. Se caracterizan por el sentido de la proporción, por el equilibrio y la elegancia. Llama la atención en ellas el refinado juego de colores usados en todas sus gamas, que producen un efecto cromático de extraordinaria armonía.

Pero así como Rafael tiende a suavizar los ángulos y a redondear las formas, la pintura de Miguel Ángel es más bien escultórica. Los personajes del Juicio pueden dar la impresión de estatuas suspendidas en el vacío. Se ha dicho que entre las innumerables figuras de este fresco no hay una que no pueda ser traducida en piedra. En Miguel Ángel parecía predominar netamente el elemento plástico sobre el pictórico.

Él consideraba que su arte era la escultura, no el fresco. Trabajando el mármol se sentía como en casa propia. Sin embargo, la restauración de la Bóveda y del Juicio ha revelado que Miguel Ángel no solo conocía bien la técnica del fresco, sino que la dominaba de modo extraordinario. Puede decirse que los frescos de la Sixtina son los mejores que ha legado la gran tradición florentina.

Los minuciosos análisis de las pinturas que se han realizado, muestran que la paleta de Miguel Ángel era la propia de un buen pintor de frescos. No solo usaba colores de gran calidad, sino que elegía los más adecuados para esta técnica. Algunos colores poco convenientes para el fresco los usó solo al inicio de los trabajos, en particular en las escenas de la Bóveda que representan el Diluvio, pero no en las sucesivas.

No se encuentran habitualmente en su paleta los tonos que prevén el empleo de colas. Para el azul evitó la azurita, que puede virar a malaquita en presencia de humedad. En la Bóveda, prácticamente no usó el lapislázuli, para poder pintar un fresco puro. En cambio, se orientó prevalentemente hacia pigmentos perfectamente carbonatados que resisten bien el paso del tiempo: preparó los rojos y amarillos con minerales ferrosos a base de óxidos y sesquióxidos de hierro; los verdes, con silicatos de hierro; el blanco, con carbonato de calcio hidratado (blanco de San Juan); el negro, con polvo de carbón obtenido calcinando madera; los colores oscuros, con silicatos arcillosos, óxidos de hierro y bióxido de manganeso.

Solo un técnico de alto nivel podía hacer esto, y es lo que ha salvado las pinturas de la Bóveda y del Juicio de la degradación y destrucción. Además, gracias a cómo calibró cuidadosamente los pigmentos y a la perfecta carbonatación de los revoques, la pintura ha podido conservarse por debajo de la suciedad y de las sustancias extrañas. Miguel Ángel pintaba no solo para sus contemporáneos, sino para los hombres de todos los tiempos.

Los trabajos de restauración han puesto al descubierto también que la gama cromática empleada en la Bóveda está estrechamente ligada al mundo florentino: colores vivos y vibrantes. Consigue las luces y sombras no con el empleo de grises, sino a través del acercamiento de colores fuertemente contrastantes. Logra así cargar el color de una

valencia luminosa inédita. Miguel Ángel conocía muy bien esta técnica florentina, llamada del *cangiante*. Rosselli la había usado en la Capilla Sixtina, en la figura del Papa Calixto. Pero en la imagen de Rosselli la elección del *cangiante* está determinada por motivos decorativos. En Miguel Ángel, la motivación se debe, además, a la intención de subrayar el volumen y la potencia de las imágenes, para soslayar así el efecto de aplastamiento de las figuras, que es inevitable cuando se miran desde lejos, y para mantener la eficacia del color bajo cualquier tipo de iluminación.

Los efectos de esta técnica se aprecian muy claramente en la Sibila Délfica, en el Profeta Daniel y, en general en los triángulos y lunetas, sobre todo en el vestido de la mujer en la luneta de Achim-Eliud, y en la luneta de Roboam. También en la pechina con la representación del episodio de Judith y Holofernes.

En la cromía del Juicio, en cambio, se advierte el influjo de la luz y del color de la pintura veneciana: una luminosidad más cálida, conseguida sobre el dominante azul ultramarino del Cielo. Esta es, quizá, la diferencia más importante del Juicio en relación con la Bóveda: el empleo del lapislázuli —color delicadísimo— para los azules. Este pigmento se adapta mal al fresco, pues una vez que se ha secado, la intensidad del tono varía mucho según la calidad del revoque y la tasa de humedad que tenía en el momento de extenderse el color. Con gran pericia, Miguel Ángel supo calibrar perfectamente bien estas variaciones.

Un buen pintor de fresco reduce al mínimo las partes en seco, que quitan luminosidad a los colores y con el paso del tiempo, los alteran, reservando esta técnica solo para los colores incompatibles con la basicidad de la cal contenida en el revoque fresco. Así procedió Miguel Ángel.

Pero, aunque evitó al máximo la pintura en seco, fue necesario emplearla para hacer correcciones. En la Bóveda se reducen a pequeños ajustes una vez que había terminado de pintar la figura entera. Las correcciones fueron claramente para cosas de poca entidad. Se ha podido comprobar en las lunetas que cuando el resultado no era satisfactorio, y el retoque resultaría demasiado significativo, Miguel Ángel demolía la figura entera y la rehacía de planta. Usó también el color en seco para el dorado de los tondos monocromos y el negro de los medallones.

La gran sorpresa de la limpieza de la Bóveda y del Juicio ha sido el descubrimiento de la luz y de la brillantez de los colores, que habían quedado ocultos por los estratos formados por las colas, el humo negro de las velas, el polvo y las grasas. La suciedad, enmascarando la cromía, había hecho pensar que Miguel Ángel concedía el protagonismo al diseño, dejando el color en un lugar secundario. Un mayor protagonismo del color ha sido, efectivamente, un elemento de novedad. Pero no obstante la luminosidad de los tonos y el encendido cromatismo que ha puesto de manifiesto la restauración, según el parecer de los entendidos, los valores dominantes siguen siendo los plásticos, es decir, los escultóricos y tridimensionales.

Los minuciosos estudios de laboratorio que tuvieron que realizarse para proceder con la limpieza, han revelado o confirmado otros pormenores de su técnica ejecutiva.

En la Bóveda extendió el color con pinceladas veloces y decididas, muy líquidas y

transparentes, que permiten entrever el fondo, o que cambian de tono en relación con el color que tienen debajo. A menudo dejó el revoque a la vista, según una experimentada técnica del siglo XV usada ya por el Beato Angélico.

En general, los contornos son netos y decididos en las figuras de primer plano y se esfuman en las imágenes que están más atrás, apareciendo solo esbozadas o como no terminadas.

En las partes que por la perspectiva quedan más cercanas al espectador, el estilo de las pinceladas es extremamente denso y no dejan trasparentar la señal del pincel, mientras que en las más lejanas, el trazado es perfectamente legible. El efecto que obtiene es semejante al que se consigue cuando se focalizan con una lente los objetos más cercanos.

Se ha podido comprobar también que Miguel Ángel se ha servido de todas las técnicas que suelen acompañar la pintura en fresco. En la primera mitad de la Bóveda, para transferir las imágenes del cartón al revoque, usó la técnica del espolvoreo. Consiste en agujerear con una punta metálica las líneas del diseño sobre folios de papel, que se apoya después sobre el revoque fresco. A continuación se golpean con un saquito de tierra que contiene polvo de carbón. El polvo negro sale del saquito, a través de los agujeros del papel y deja en el revoque la señal a puntitos del diseño, que sirve como guía para el trabajo del pintor. Es un procedimiento menos rápido que el de la incisión, y se usa cuando el diseño es más delicado y minucioso. Miguel Ángel empleó la técnica del espolvoreo en las Sibilas, los Profetas, las escenas de la vida de Noé, algunas partes de las cuatro pechinas, los triángulos y los amorcillos.

Para la segunda mitad de la Bóveda (desde *La Creación de Adán* hasta la escena de *La separación de la luz de las tinieblas*) acudió a la técnica de la incisión indirecta. Se realiza repasando con una punta metálica las líneas del diseño, trazado previamente sobre cartón, que quedan impresas en el revoque fresco. Esta técnica es más rápida que la del espolvoreo, pero deja señales más profundas en el revoque. Por eso no se usa casi nunca para diseños pequeños o de gran precisión. Miguel Ángel la emplea cuando no quiere dejar señal de puntitos en las figuras, porque las pinceladas transparentes no los cubrirían. Lo hace también por motivos de rapidez. Las incisiones sobre el fresco que dejó esta técnica son visibles solo con luz rasante.

Ha podido comprobarse, además, que pintó algunas partes de la Bóveda sin usar de cartones preparatorios. Construyó las figuras exclusivamente a través de la yuxtaposición de colores, usando el pincel con negro solo para definir mejor los contornos.

En el Juicio solo usó cartones para las figuras principales, haciendo algunas correcciones en seco, días después. Casi todos los cartones los transfirió con la técnica del espolvoreo; solo una pequeña parte mediante incisión indirecta.

Al finalizar estos trabajos tan concienzudos, la gran pregunta fue: ¿Cómo mantener lo logrado con el paso del tiempo? El Director del equipo de restauración explicó numerosas veces las medidas qué se tomarían para evitar que la pared volviese a ensuciarse en el futuro. Una conocida frase suya lo resume bien: «El fresco es suficientemente bueno para defenderse a sí mismo. Nosotros lo que haremos será

ayudarle, manteniendo el aire limpio y el ambiente apropiado».

Desde junio de 1993, la Capilla Sixtina está, efectivamente muy bien protegida contra la degradación. Cuenta con un sistema de climatización y filtración de aire que ofrece, a través de numerosos sensores monitorizados conectados a terminales de ordenadores, la verificación y el análisis del ambiente.

En tiempos anteriores, se pensaba que la protección consistía en aplicar al fresco sustancias resinosas o de otro tipo que, desgraciadamente, con el paso de los años lo alteraban. Actualmente, el fresco está sin «ayuda», pero la Capilla está dotada de una instalación que filtra aire impidiendo el acceso de gases nocivos y de otras sustancias contaminantes y mantiene también las condiciones termo-higrométricas ideales de modo ininterrumpido.

Se ha prestado particular atención a la iluminación, colocando lámparas de vapor con halogenuros, que evitan las corrientes de aire ascensional y garantizan una iluminación óptima de las pinturas cuando la luz natural proveniente del exterior es insuficiente. La posición de las lámparas se ha estudiado de modo que queden anulados todos los posibles fenómenos no deseados.

La Capilla Sixtina cuenta además con una protección estática que permite intervenir con rapidez en el caso de que se detecten ligeros movimientos.

A finales de 2012 se prestó atención de nuevo a la eficacia de las instalaciones. Parece que la multitud de personas que visitan a diario la Capilla Sixtina puede causar cierto deterioro. Con el deseo de que las generaciones futuras puedan seguir admirando los frescos tal como nos los dejó Miguel Ángel, se están estudiando sistemas que permitan reducir al mínimo el polvo y la humedad que transportan los visitantes.

[155] Recojo aquí una síntesis apretada de los detalles relativos a la limpieza y restauración de los frescos de la Capilla Sixtina. Los pormenores sobre el particular se encuentran en los Comunicados oficiales de los Museos Vaticanos sobre estos trabajos y en numerosas obras. De particular interés son las siguientes: MONUMENTI, MUSEI E GALLERIE PONTIFICIE, *Michelangelo e la Sixtina. La tecnica. Il restauro. Il mito*, Fratelli Palombi, 1990; F. MANCINELLI, *La Cappella Sixtina*, Città del Vaticano 1993, pp. 66-95; MONUMENTI, MUSEI E GALLERIE PONTIFICIE (a cura di FABRIZIO MANCINELLI), *Michelangelo. La Cappella Sistina. Documentazione e Interpretazioni*, 3 vol (I: *Tavole. La Volta restaurata*; II: *Rapporto sul restauro della Volta*; III: *Atti del Convegno Internazionale di Studio «Michelangelo. La Cappella Sistina»*), Istituto Geografico De Agostini, Novara 1994 (co-edizione con la Nippon Television Network Corporation); MONUMENTI, MUSEI E GALLERIE PONTIFICIE, *Michelangelo. La Capella Sixtina I: Documentazione sul restauro del Giudizio universale*, Musei Vaticani —Istituto Geografico De Agostini, Novara 1999.

Para una crónica periodística bien documentada, remito al artículo de C.S. BRENES, *Capilla Sixtina: Una obra dos veces maestra*, en «Crónica», Año VII, Número 321, Guatemala 1994.

[156] Cfr. G. WEIGEL, *Cartas a un joven católico*, Cristiandad, Madrid 2007, p. 147.

VI. A LA SALIDA DE LA SIXTINA

1. El anhelo de salvación en la vida y en las obras de Miguel Ángel

Dejamos la Capilla Sixtina para dirigimos a la Basílica de San Pedro, meta de numerosas peregrinaciones desde los inicios del cristianismo. Cuando alguno de los custodios del zona nos invita a abandonar la Capilla, cuesta arrancar del lugar en el que tanto hemos gozado y aprendido. Todavía bajo el impacto de las imágenes recién contempladas, aprovechamos este breve recorrido para acercarnos a las vicisitudes de los últimos 30 años de la vida de Miguel Ángel. Es decir, aproximadamente desde que comenzó con el proyecto del Juicio.

Muchos estudiosos piensan que esta representación pictórica, junto con las últimas Piedades, son las que expresan mejor la grandeza de la experiencia espiritual de Miguel Ángel y sus convicciones teológicas. Desde 1536, su ánimo se dirige cada vez más hacia Cristo, acompañado por la ternura maternal de la Santísima Virgen, a la que tanta devoción profesa. Es el inicio del peregrinar hacia una profunda conversión.

Este último período de su vida está marcado por el encuentro con Vittoria Colonna. Miguel Ángel la conoció cuando él tenía algo más de 60 años y trabajaba los diseños del Juicio. Era —según los cánones de la época— un anciano, que pensaba sobre todo en el arte y en la penitencia.

Vittoria Colonna, que había nacido a finales del siglo XV, en el seno de una familia noble, tendría unos 46 años. Su padre era el principe Tagliacozzo y su madre, hija del Gran Federico, duque de Urbino. A los 17 años se casó con Ferrante Francesco d'Avalos, marqués de Pescara, que murió al poco tiempo[157]. A partir de entonces, se refugió en la poesía, en el estudio y en la meditación, llevando una vida retirada y devota.

Fue una mujer culta, muy admirada también por sus cualidades intelectuales y morales. Se relacionaba con muchas personas. Entre sus amistades estaban los que habían introducido en Italia las doctrinas de Erasmo y de Lutero. En Roma solía reunirse con poetas, eruditos y artistas en la Iglesia de *San Silvestro a Monte Cavallo*, para escuchar el comentario de las Epístolas paulinas, conversar sobre cuestiones de actualidad o discutir sobre arte y literatura. Miguel Ángel acudía a estas reuniones, y ambos acogieron con simpatía una enseñanza que confiaba mucho en la gracia y poco en la fuerza de las obras humanas.

Entre ellos hubo gran sintonía en la visión del arte y de la belleza. Son conocidos los diálogos que mantuvieron sobre temas de orden estético y, también, de carácter espiritual y religioso. Una fe ardiente en Cristo y un potente deseo de reforma de la Iglesia los unían de modo particular. Pero ni ella ni Miguel Ángel pensaron nunca en abandonar la

Iglesia Católica Romana.

En el *Isabella Steward Gardner Museum* de Boston se conserva un diseño que Miguel Ángel realizó para Vittoria Colonna. Se trata de un Cristo muerto que parece nacer de entre las piernas de la Santísima Virgen, sentada bajo la Cruz en la que instantes antes pendía el cuerpo de su Hijo. La Virgen tiene las manos alzadas en gesto de oración. Da la impresión de estar también Ella crucificada. María, figura de la Iglesia, suplica al Padre que dé vida al cuerpo del Hijo, y pide también al Cielo por la Iglesia, en aquellos años, alrededor de 1540, en los que se vivía el drama del protestantismo[158].

Aunque se ha novelado mucho sobre la relación entre ambos, está bien comprobado que no hubo entre ellos amor matrimonial, ni platónico. Sí existió, en cambio, una amistad profunda, nacida del compartir ideales artísticos y religiosos.

La muerte de Vittoria Colonna, acaecida en 1547, fue un golpe doloroso para Miguel Ángel. Perdía al interlocutor que comprendía y compartía sus anhelos cuando, estando ya en la recta final de su larga existencia, el artista vivía el desasosiego de la incertidumbre de la propia salvación. Llegó a pensar que su dedicación al arte —es decir, su vida entera— había sido vana o, más aún, obstáculo para su salvación eterna. Así lo refleja líricamente en algunas rimas de profundo sentido religioso.

«*Alcanzando ya el final de la carrera de mi vida*
con frágil barca en un mar tempestuoso,
llegando al puerto común,
donde se entra para rendir cuentas de toda acción mala o buena.
Ahora sé cuánto la afectuosa fantasía,
que me llevó a considerar el arte mi ídolo y mi monarca, estaba equivocada.
Sé también ahora lo que el hombre desea en contra de su bien»[159].

Se ve así mismo anciano y cargado de pecados («*carico d'anni e di peccati pieno*»[160]). Él, que tuvo siempre conciencia de ser el mejor de los artistas, comprende ahora que Dios le había dado ese gran talento para ponerlo al servicio de los demás. Él, en cambio, lo había desperdiciado, empleándolo para su propia gloria. Esta percepción suscitó en Miguel Ángel el temor de que su vocación nativa a la belleza y al arte le hubiese alejado de Dios, en lugar de encaminarle a una más profunda relación con Cristo.

«*Las vanidades del mundo me han arrebatado el tiempo que se me había concedido para contemplar a Dios. No solo estas vanidades me han hecho olvidar sus gracias, sino que me he entregado al pecado con ellas, con más ahínco de lo que lo hubiera hecho de no poseerlas.*

Lo que a otro le hubiera hecho sabio, a mí me ha hecho ciego, vanidoso, y tardo en reconocer mi error.

La esperanza se ha debilitado y, sin embargo, el deseo de ser liberado por Ti de mi amor propio no cesa de crecer.

Facilítame el camino que conduce al Cielo, amado Señor. Todavía necesito tu ayuda para recorrer esta segunda mitad. Hazme odiar lo que el mundo ama, todas sus bellezas que respeto y venero, para que antes de morir tenga asegurada la vida eterna»[161].

El pensamiento de la incertidumbre de su salvación no paralizó su mano: Miguel Ángel siguió trabajando casi hasta el último suspiro. Pero sí modificó, en cambió, su

valoración del arte. Se dio cuenta de que en la existencia humana, la sublimidad del arte no es un fin en sí mismo, sino un medio que debe conducir al vértice supremo de la vida, a Dios. Así lo manifiesta en otra de sus rimas.

«*Ni pintar ni esculpir podrán aquietar mi espíritu.*
El alma se vuelve ahora hacia aquel Amor divino que abrió los brazos en cruz para acogernos»[162].

Mirando retrospectivamente piensa que si se hubiese dado cuenta años antes, habría podido dar otro rumbo a su vida.

«*Si durante mi juventud me hubiese dado cuenta*
que el inmortal esplendor de la belleza que me enamoraba
encendería en mi corazón un fuego de infinito tormento,
¡con cuánto gusto hubiese apagado esa luz en mis ojos!»[163].

Pero ahora se ve incapaz de cooperar activamente con sus acciones en su salvación. Y pide que delante del tribunal divino, el arrepentimiento humilde y la confianza en la Misericordia de Dios suplan de algún modo la escasez de sus obras meritorias[164].

Refiriéndose a la salvación, había escrito a Vittoria Colonna: «Quien es mortal no puede pagar con mil pruebas un don celeste»[165]. Y todavía: «Señor, solo Tú puedes renovarme por dentro y por fuera»[166].

«*Sin Ti siento que soy la cosa terrena más baja.*
Por eso, a Ti, que eres el deseo Supremo, pide perdón mi débil y cansado vigor»[167].

Acude con gran confianza a Dios, buscando en Él la fuerza para un renacimiento espiritual.

«*Sin tu ayuda segura y divina, que es guía de nuestra vida engañadora,*
no tendría la fuerza necesaria para mudar mi vida,
mis aficiones, mis hábitos o mi destino»[168].

El tema de la gratuidad, recurrente en los últimos años de su vida, se manifiesta en sus poemas con tonos de particular ternura.

«*Mis infinitos pensamientos, llenos de errores, deberían resumirse en los últimos años de mi vida en un solo pensamiento, que me guiara hacia los días serenos de la eternidad.*
Pero ¿qué puedo hacer yo, Señor, si Tú no vienes a mí con tu acostumbrada e inefable cortesía?»[169].
«*Yo te hablo, Señor, que cada prueba,*
excepto tu Sangre, no hacen al hombre santo, bueno.
Ten misericordia de mí»[170].

Y todavía:

«*Porque no fuiste de tu Sangre avaro*
¿Dónde quedaría el don de tu clemencia,
si el Cielo no se nos abre con otra llave?»[171].

Son períodos en los que reflexiona asiduamente sobre su propia vida. Se le hace presente la predicación de Savonarola, que tanto le había impactado durante su adolescencia. A los setenta años dice recordar todavía su voz. Piensa en el drama de la Iglesia causado por la Reforma luterana. Miguel Ángel aspira a «ascender vivo entre los espíritus elegidos por una gracia tal, que cualquier otra parezca menos buena»[172]. ¿Será por esto que el artista se ha pintado en el Juicio saliendo de la tierra, como a la espera de ser conducido al Cielo?

Los otros dos autorretratos que comparecen en este fresco, y que tuvimos ocasión de ver en la visita a la Capilla Sixtina, evocan, quizá, la tensión interior de esta última etapa de su vida. El más conocido, aquel en el que se muestra con el rostro desfigurado sobre la piel de San Bartolomé, parece querer comunicar la necesidad de la ayuda de otros, singularmente de Dios, para remontarse a las alturas de la felicidad eterna.

Además, Miguel Ángel se ha colocado en el Cielo sin pincel, sin buril, sin cuñas, sierra ni martillo: sin los útiles con los que ha realizado la pasión de su vida. Otros personajes, en cambio, muestran los instrumentos de su martirio o algo alusivo a lo que fue su misión en la vida terrena. Con este representarse privado de atributos, ¿habrá querido evocar, de algún modo, la conclusión a la que llegó al final de su existencia, es decir, la función subordinada del arte a lo que tiene valor eterno?

En el tercer autorretrato, el artista toscano ha reproducido tímidamente su imagen detrás de la del Cirineo, al amparo de la Cruz de Cristo, en la que puso totalmente su esperanza de salvación.

«*Oh, haz que pueda verte en todas partes!*
Si me siento consumir por la belleza mortal, este fuego me parecerá apagado al lado del fuego (de tu amor divino).
En tu fuego seré como era antes (de mi nacimiento).
Amado Señor, a ti solo llamo e invoco frente a mi tormento inútil y ciego.
Tú solo puedes despertar en mí y fuera de mí el deseo, la sabiduría y el valor lento y perezoso.
Amor, destinaste a la vida mortal mi alma divina,
y la encerraste en este despojo débil y cansado,
asignándole un cruel destino
¿Qué puedo hacer sino vivir así?
Sin Ti, Señor, todo bien me falta. Cambiar la suerte es solo del poder divino»[173].

Muy probablemente, en todas estas vicisitudes Miguel Ángel recordaba el testimonio de Fra Angélico, artista al que admiró profundamente por su arte y por su piedad. Como es sabido, quedó muy impresionado al conocer que, hacia los veintidós años, había roto los pinceles para dedicarse a Dios en la vida religiosa. Después, al reconsiderar que el talento recibido no era ajeno a los planes de Dios, sino que podía ponerlo al servicio de la religión, siguió pintando, dejando para la posteridad imágenes conmovedoras de gran valor artístico.

«*Este hombre bueno* —comentaba Miguel Ángel— *pinta con el corazón; también es capaz de dar, con la ayuda del pincel, una expresión exterior de su piedad y de su devoción interiores, cosa que yo nunca lograré, pues no siento en mi corazón una inclinación tan buena*»[174].

Miguel Ángel, que tan bien había sabido plasmar en la Bóveda la expresión más alta de la dignidad humana en la respuesta libre a la llamada de Dios, descubre tardíamente la plenitud de sentido de su vocación. Pero vivirá todavía algunos años en los que lo que había negado a Dios su anterior flaqueza, lo afirmará con la contrición, expresada en sus obras artísticas y en su conducta.

Al referirme a Vittoria Colonna he mencionado que Miguel Ángel experimentó cierto interés por el naciente pensamiento protestante. Sintonizó, en efecto, con algunos aspectos del movimiento luterano, especialmente sobre el tema de la justificación por la fe en Cristo; también con el deseo de reforma de la Iglesia que, en realidad, era anhelo de todo buen cristiano, y que encontró respuesta adecuada en el Concilio de Trento. Más allá de esto, la opinión de su acercamiento al protestantismo no parece tener fundamento suficiente.

Miguel Ángel fue siempre un cristiano sincero, aunque su fe estuvo turbada, particularmente en el tramo final de su vida, por la duda acerca de la colaboración eficaz de la libertad humana con la gracia divina para alcanzar la salvación. Sus últimas Piedades, las fatigas en la dirección de las obras de la Basílica de San Pedro y las circunstancias que rodearon su muerte son —como veremos más adelante— expresión altamente significativa de un abandono confiado en Dios.

Pienso que el fresco del Juicio plantea el problema de la culpa y de la gracia, de la Justicia divina, tan distinta de la humana, de la fe y de las obras. Y nada hay en él que no sea conforme con la doctrina católica.

Encontramos allí Cielo e Infierno, y también, Purgatorio. El hombre no llega a su destino solo por gracia de Dios. El Dios que da la gracia es el mismo que ha querido también la libertad humana. Por eso, la Misericordia de Dios es compatible con la existencia del Infierno. Si las ofensas a Dios no fuesen relevantes, con la misma lógica tampoco lo serían las acciones buenas. La grandeza del amor de Dios se muestra precisamente en la seriedad con la que considera nuestras acciones buenas o malas. El Infierno, que ciertamente es un misterio, manifiesta que Dios se ha tomado en serio nuestra libertad.

En el fondo de su alma, Miguel Ángel lo veía así. El Juicio miguelangelesco no muestra un veredicto en el que no cuentan los avatares de quien es sentenciado. Hay libros que indican méritos y culpas. Hay hombres que traen consigo lo que les llevó a la perdición o a la necesidad de purgar sus faltas. Y están también gozando en el Cielo los mártires con los instrumentos utilizados para su martirio.

Esta realidad no oscurece en absoluto la necesidad de la gracia para la salvación. Posiblemente las estrofas del *Dies irae* que inician con las palabras *Rex tremendae* expresan lo que Miguel Ángel quiso decirnos con su sinfonía de formas y colores.

Rex tremendae maiestatis, *qui salvandos salvas gratis,* *salva me, fons pietatis.*	Rey de tremenda majestad, Tú que salvas por tu gracia sálvame, oh fuente de piedad.
Recordare, Iesu pie,	Acuérdate, oh Jesús piadoso,

quod sum causa tuae viae	que soy el motivo de tu Pasión,
ne me perdas illa die.	no me pierdas en aquel día.
Quaerens me, sedisti lassus,	Te sentaste cansado de buscarme,
redemisti Crucem passus	me has salvado muriendo en la Cruz;
tantus labor non sit casus.	que tanta fatiga no sea en vano.
Iuste iudex ultionis,	Oh Juez que castigas con justicia,
donum fac remissionis	danos la remisión de los pecados
ante diem rationis.	antes del día del Juicio.
Ingemisco, tamquam reus,	Lloro en cuanto culpable,
culpa rubet vultus meus	mi rostro se enrojece por la culpa:
supplicanti parce, Deus.	ahorra esto a quien te suplica, oh Dios.
Qui Mariam absolvisti,	Tú que absolviste a María Magdalena,
et latronem exausdisti,	y escuchaste al ladrón,
mihi quoque spem dedisti.	me has dado esperanza también a mí.
Preces meae non sunt dignae,	Mis oraciones no son dignas,
sed tu bonus fac benigne,	pero Tú, que eres bueno, acógelas,
ne perenni cremer igne.	que yo no me queme en el fuego eterno.
Inter oves locum praesta,	Dame un lugar entre los corderos,
et ab haedis me sequestra,	aléjame de los cabritos,
statuens in parte dextra.	ponme a tu derecha.
Confutatis maledictis,	Confudidos los malditos,
flammis acribus addictis,	arrojados vivos a las llamas,
voca me cum benedictis.	llámame entre los benditos.
Oro supplex et acclinis,	Te ruego suplicante y postrado,
cor contritum quasi cinis:	con el corazón contrito como ceniza,
gere curam mei finis.	cuida de mi suerte.

Nos encontramos ya en la *Via di Porta Angelica*. Las columnas que forman la imponente Columnata de Bernini anuncian que nos hallamos en el umbral de la Plaza de San Pedro, meta final de este «recorrido» por la vida y obra de Miguel Ángel.

2. La Basílica de San Pedro y otros proyectos

Hemos llegado a la Basílica de San Pedro, que se alza a pocos metros de los Museos Vaticanos. Su admirada Cúpula emerge entre los edificios de la Ciudad eterna. Cuando se contempla la panorámica desde el *Belvedere* de la Villa Medici en *Trinità dei Monti*, domina sobre los campanarios romanos. Es obra de Miguel Ángel Buonarroti, pero pocos conocen las fatigas y oraciones que comportó.

En esta parte de la colina Vaticana, nada de lo que vemos hoy existía a comienzos del siglo XVI. Nadie sospechaba entonces el aspecto que tendría esta plaza a finales de la

centuria. En el cambio de imagen intervinieron artistas insignes como Bramante, Rafael, Sangallo, Miguel Ángel, Maderno, Fontana y Bernini. Vale la pena evocar algunos episodios de esta apasionante historia que nos dejó el legado del ejemplo posiblemente más admirable de la época del Renacimiento[175].

Esta gran transformación comenzó —como ya dijimos— con el regreso a Roma de los Papas, después del llamado destierro de Avignon. Punto focal de este proyecto de embellecimiento fue, sin duda, la Basílica de San Pedro —la *Ecclesia Mater*—, que debía poder contarse entre los monumentos más notables del mundo.

Julio II confió a Bramante la restauración de la Basílica. Pero este, junto con Giuliano da Sangallo, logró convencer al Papa de que convenía abandonar la idea de remodelar la Basílica existente que amenazaba ruina. Lo que procedía era construir *ex novo* una grandiosa, en la que podría encontrar un emplazamiento adecuado la Tumba que el Papa planeaba destinar a su sepultura.

A la vista del proyecto preparado por Bramante, Julio II tomó la decisión audaz de destruir la Basílica, y el 18 de abril de 1506 descendió a los fundamentos de la iglesia constantiniana para bendecir la primera piedra de la nueva construcción.

Estamos en los años en que Julio II encarga a Miguel Ángel la pintura de la Bóveda de la Sixtina, y en los que surgen ciertas desavenencias entre Bramante y Miguel Ángel. En la visita a la Sixtina tuvimos ocasión de «presenciar» las insidias de Bramante contra Miguel Ángel, que llevaron a este a quejarse ante el Papa. Narra Condivi que Miguel Ángel conocía bien el tenor de vida de Bramante y sus astucias para conseguir el dinero que necesitaba: usaba material de baja calidad y lo cobraba como si fuese óptimo, quedándose con los beneficios. Sabía también que los fundamentos de algunas construcciones que se le habían confiado eran demasiado débiles y que, con frecuencia, destruía monumentos antiguos, sin preocuparse del valor que tenían, para aprovechar esos elementos en sus proyectos. Esta actitud suya le valió, como es conocido, el apodo de «El Ruinante». Nadie excepto Miguel Ángel se daba cuenta de que, aún siendo un gran arquitecto, realizaba, en ocasiones, trabajos defectuosos. Por este motivo, Bramante, temiendo que Miguel Ángel le delatase, procuró privar al artista toscano del favor del Papa[176].

Miguel Ángel sufrió con la falta de interés de Julio II por el proyecto de su propia tumba, y luego por los retrasos en el pago de los honorarios estipulados para la pintura de la Bóveda de la Capilla Sixtina y para los mármoles destinados a la Tumba del Pontífice. Sufrió, sobre todo, por la urgencia de atender a las necesidades de su familia.

En 1513 murió Julio II y su sucesor, León X (1513-1521), encontró que el dinero escaseaba. Las empresas bélicas y la promoción de las artes habían absorbido buena parte del presupuesto. En 1517, con el fin de recavar fondos para la construcción de la Basílica de San Pedro —proyecto arquitectónico prioritario— León X concedió indulgencias a quienes cumpliesen las obras prescritas por el Jubileo. En el caso de no poder venir a Roma, este requisito se podía conmutar por una limosna destinada a la reconstrucción de la Basílica.

La Capilla Sixtina es expresión, como vimos, de este poder de la Iglesia para

administrar el tesoro de los méritos de Cristo, de la Santísima Virgen y de los santos. Sin embargo, la concesión de la indulgencia se prestó también a abusos, que catalizaron la ruptura luterana. En ocasiones, algunos desvirtuaron su sentido, mezclándola con asuntos económicos, poniendo el acento en la limosna, y no en el arrepentimiento y en la confesión.

Cuando en 1514 murió Bramante, Rafael, ayudado por Sangallo, asumió la dirección de los trabajos de construcción de la Basílica de San Pedro. Se hizo un nuevo proyecto, pero al morir prematuramente Rafael en 1520, quedó al frente de la empresa Antonio da Sangallo, que volvió a modificar el proyecto.

A finales de 1546 murió también Sangallo. Entonces el Papa Pablo III, dándose cuenta de que solo Miguel Ángel tenía la competencia necesaria para llevar adelante el proyecto, le confió la dirección de las obras de la Basílica Vaticana. Con un Breve de fecha 1 de enero de 1547 lo nombró Arquitecto Jefe de la Fábrica de San Pedro.

Miguel Ángel tenía problemas de salud y era anciano. Además, deseaba terminar la Capilla paulina y seguir con otros encargos que tenía confiados: el Capitolio, las fortificaciones del Borgo, el Palacio Farnese... Le parecía imposible que él, con setenta y dos años a cuestas, pudiese afrontar empresas tan magnas. Se daba además la circunstancia de que el diseño de la Basílica no era suyo sino de Bramante, modificado por Rafael y rectificado por Sangallo. Por otra parte, desde años atrás, el grupo de obreros y de capataces que seguían las obras, buscaban más el beneficio económico que el trabajo bien hecho. Miguel Ángel se negó a secundar la petición de Pablo III, pero el Papa insistió con firmeza.

Ante esa súplica reiterada, consideró más detenidamente el asunto y, finalmente, aceptó poniendo dos condiciones: no recibir ninguna retribución por su trabajo, y tener el control absoluto del proyecto, con libertad de hacer y deshacer sin obligación de dar cuenta a nadie de sus decisiones. Pablo III aceptó sin dudar la segunda condición, otorgando a Miguel Ángel plenos poderes; pero se negó a secundar la primera.

¿Cuáles fueron los motivos que llevaron a Miguel Ángel a aceptar el encargo? ¿Se trató simplemente de un acto de obediencia ante la súplica o el mandato del Papa? Sin duda Miguel Ángel veía en el Romano Pontífice al Vicario de Cristo y, como buen cristiano, procuraba obedecerle. Pero en este caso hubo, además, otras razones. Aceptó, en primer lugar, porque pensaba que los trabajos de la Fábrica de San Pedro en manos de otros, más deseosos de ganar que de servir a la Iglesia, prolongarían la construcción más de lo previsto y se gastaría muchísimo dinero. Él mismo había dicho a Condivi que si las cosas seguían así primero se vería el último día del mundo que terminado San Pedro.

El segundo motivo de la decisión —y, quizá el más determinante— fue su profunda fe. Pensaba que si dedicaba todas sus energías a servir a la Iglesia de Cristo construyendo su mayor templo, haría algo agradable a Dios y de provecho para la salvación de su alma. Por eso, el pensamiento constante de su vejez fue la Fábrica de San Pedro, «en la que trabajó por amor a Dios y sin ningún premio»[177]. La pasión que había puesto en la tumba de Julio II la pone ahora, en el declinar de su vida, en la Basílica de San Pedro.

Vemos a Miguel Ángel, a sus 72 años comenzando a trabajar con ánimo juvenil. Él había visto la venerada basílica constantiniana y había asistido con admiración y nostalgia a su destrucción. Conocía bien los diseños de Bramante, de Rafael y de Sangallo. En el proyecto bramantesco la Basílica tenía planta de cruz griega, con la Cúpula en el centro, que evocaba la del Pantheon. Rafael alargó el brazo que daba a la plaza, transformando la cruz griega en cruz latina. Finalmente, Sangallo aportó otras modificaciones.

Miguel Ángel estudió la maqueta en madera realizada por Antonio Labacco (o d'Abacco) por encargo de Sangallo. En su opinión, resultaba demasiado recargada y compleja. Llevaría más de cincuenta años terminarla y sería necesario invertir una gran suma de dinero en la construcción. En una carta al escritor y arquitecto florentino Bartolomeo Ammannati, escrita a comienzos de 1547, Miguel Ángel explica las razones por las que convendría abandonar el proyecto de Sangallo, apoyando, en cambio, el diseño que había hecho Bramante.

«*Señor Bartolomeo, amigo querido. No se puede negar que Bramante ha sido uno de los mejores arquitectos después de los antiguos. Él hizo la primera planta de San Pedro, con cierta confusión pero clara y sencilla, luminosa y aislada de los edificios de alrededor, de manera que no perjudicaba ninguna construcción. Su diseño fue juzgado como algo bellísimo. Por eso, quienes se han alejado del trazado de Bramante, como es el caso de Sangallo, se han separado de la verdad.*

Quien mira con ojos desapasionados puede comprobar en el modelo de Sangallo que con el círculo exterior se quita completamente la posibilidad de iluminar la iglesia; en cambio, con la planta de Bramante se lograba buena iluminación. Sangallo ha introducido, además, tantos escondrijos oscuros y tenebrosos que los ladrones o quienes pretendiesen realizar acciones perversas o delictuosas, estarían satisfechos de la buena protección que encuentran. Al atardecer, a la hora de cerrar la iglesia, harían falta veinticinco hombres para buscar a quien se hubiese escondido dentro y lo descubrirían con dificultad.

El modelo de Sangallo presenta además otro inconveniente: hace necesario demoler la Capilla de Pablo III, el Tribunal de la Rota y muchas otras pinturas. Pienso que tampoco quedaría intacta la Capilla de Sixto IV.

Dicen que la parte que ya se ha construido según el modelo de Sangallo costó cien mil escudos. Esto no es verdad: se podría haber hecho con dieciséis mil, y destruyéndola se perderían pocas cosas, porque los fundamentos se utilizarían en la nueva construcción. La Fábrica de San Pedro ahorraría doscientos mil escudos y trescientos años de tiempo.

Esto es lo que veo con objetividad. Y si pudieséis hacer entender esto al Papa, me hariais un gran favor porque yo no me encuentro bien de salud»[178].

Considerando la situación en la que se encontraban las obras, y haciendo un cálculo de los recursos disponibles, Miguel Ángel vio conveniente modificar el proyecto aprobado. Planteó entonces a Pablo III la destrucción de lo que se había hecho y, en solo quince días, realizó un nuevo modelo. Se trataba de volver, con pocos cambios, al diseño de Bramante de cruz griega, pero acortando los brazos y suprimiendo los campanarios angulares, de modo que la Cúpula adquiriese un papel preponderante. Miguel Ángel tenía un corazón noble y generoso. Por eso, las discrepancias con Bramante no le impidieron reconocer y admirar su gran talento.

La decisión de demoler lo que ya se había levantado fue muy debatida. Algunos Diputados de la Fábrica de San Pedro hicieron notar a Pablo III que él mismo había aprobado el proyecto de Sangallo, y dieron razones de orden económico que desaconsejaban la demolición. Finalmente, el Papa aprobó el proyecto de Miguel Ángel.

Era el año 1547.

Como primera medida, Miguel Ángel prohibió el acceso a las obras a los simples curiosos y despidió a los que habían estado trabajando en la Fábrica dirigidos por Sangallo. La situación era, en efecto, algo confusa, pues se daban muchos contrastes entre los maestros de obras y los obreros trabajaban con parsimonia. Miguel Ángel sabía bien que se movían más por ganar dinero que por servir a la Iglesia y que ante la posibilidad de obtener beneficios personales, se prestaban fácilmente a operaciones fraudulentas. Amante como era de las grandes empresas y habituado a una disciplina esforzada, le resultaba difícil entender que no se pusiese gran entusiasmo y pasión en la realización de esta obra. Miguel Ángel manifestó estos pensamientos en público, lo que le acarreó odios e incomprensiones.

Entre sus primeras disposiciones estuvo la de reforzar las cuatro pilastras; después colocó el tambor sobre el que se erigiría la Cúpula. El seguimiento de las obras le resultaba muy fatigoso, pues requería de una vigilancia continua.

Nanni di Baccio Bigio, amigo de los de la secta sangallesca vociferaba por todo Roma la incompetencia del anciano Miguel Ángel como arquitecto. Hacía correr la voz de que gastaba grandes sumas de dinero a expensas de la Fábrica de San Pedro, y que trabajaba en la noche para que no se viesen los errores que cometía. Las acusaciones llegaron a ser claramente mezquinas, pues Miguel Ángel vivía con gran sobriedad y mantuvo siempre el compromiso adquirido con Pablo III de no recibir estipendio. Cuando el Papa le enviaba dinero —y lo hizo muchas veces—, lo rechazaba. Era, además, sumamente cuidadoso en controlar la compra de materiales. Trabajó solo por amor a Dios y para expiar sus pecados. Y sobre el talento arquitectónico de Miguel Ángel, cualquier aclaración resultaría superflua.

Afortunadamente no se prestó escucha a las denuncias de Nanni di Baccio Bigio, pues eran conocidas tanto su ambición de querer ocupar el puesto de Miguel Ángel, como su limitada preparación en arquitectura.

Pablo III falleció en otoño de 1549. A Miguel Ángel le dolió mucho su muerte. Así lo manifiesta en una carta a su sobrino Lionardo.

> *«Lionardo, contesto a tu última carta. Es verdad que me he disgustado mucho con la muerte del Papa, porque he recibido de él muchos bienes. Así lo ha querido Dios: hay que tener paciencia. Su muerte ha sido muy bella. Ha estado consciente hasta el último momento. Que Dios tenga misericordia de su alma (...).*
>
> *Yo estoy ahora con mis males lo mejor que puedo; gracias a Dios no tengo de qué quejarme en relación con cómo se sienten otras personas ancianas.*
>
> *Aquí, estamos ahora esperando el nuevo Papa. Dios sabe lo que necesitamos los cristianos. Y basta. Encomiéndame al sacerdote. Por el momento no tengo otra cosa que decirte»*[179].

En el periodo de sede vacante, los responsables de la Fábrica de San Pedro emitieron un decreto, ordenando interrumpir los trabajos de la Basílica. Confiscaron los materiales y cerraron con llave la zona de acceso a las obras.

La nueva situación trajo consigo la suspensión de los salarios de todos los artesanos, carpinteros y obreros que trabajaban en esta empresa. Miguel Ángel se encontró con dificultades económicas graves y se preocupó por sus colaboradores. Recurrió a la ayuda

de mecenas y amigos. Temía que de esta situación derivase un daño de muchos escudos y un posible escándalo[180].

Las discrepancias continuaron. Los administradores de la Fábrica de San Pedro estaban acostumbrados a que los arquitectos les consultasen todo, y se ofendieron porque Miguel Ángel nunca les mostraba los planos, ni los croquis.

En 1551, durante el Pontificado de Julio III, sucesor de Pablo III, una intervención reciente en la capilla del Rey de Francia en la Basílica de San Pedro ofreció la ocasión propicia para denunciar a Miguel Ángel. Algunos consideraron que tenía poca luz y delataron el hecho a los dos Diputados más autorizados de la Fábrica de San Pedro, los cardenales Salviati y Cervini. Estos lo comunicaron al Romano Pontífice, que llamó a Miguel Ángel para que pudiera alegar sus razones. La defensa que hizo el artista es expresiva de su talante.

Dirigiéndose a los cardenales aclaró, en primer lugar, que él no tenía obligación de decir a nadie lo que pensaba, tampoco a las eminencias allí presentes. Y precisó que el oficio de los Diputados de la Fábrica era conseguir dinero y proteger de los ladrones; el suyo, en cambio, consistía en hacer los diseños.

Mirando, luego, al Papa, dijo: «Padre Santo, vos sabéis lo que yo gano, y que si estas fatigas no sirven para mi alma, yo pierdo el tiempo y la obra».

Julio III, que tenía gran afecto por Miguel Ángel, mientras ponía las manos sobre sus espaldas, comentó: «No lo dudéis. Vos ganáis para el alma y para el cuerpo. Podéis continuar en paz vuestros trabajos».

El Papa confirmó y amplió los privilegios y derechos de Miguel Ángel como arquitecto de San Pedro. Y el Presidente de la Fábrica de San Pedro hizo que a Miguel Ángel se le restituyesen las llaves de acceso a las obras. Nuevamente, el artista toscano rechazó el dinero que se le ofrecía y quiso que se incluyese esta voluntad suya en el *Motu proprio* de nombramiento de Arquitecto Jefe.

En marzo de 1555 murió Julio III y fue elegido Papa el cardenal Cervini, que tomó el nombre de Marcelo II. Durante su pontificado, que duró solo tres semanas, los Medici solicitaron que Miguel Ángel regresase a Florencia para ocuparse allí de algunos trabajos. Miguel Ángel explicó a Vasari en una carta los motivos por los que veía prudente permanecer en Roma:

> «*Fuí obligado a trabajar en la Fábrica de San Pedro y he servido aquí alrededor de ocho años, no solo gratuitamente sino con grandísimo daño (enfermedades, malestares) y descontento para mí. Y ahora, que están encaminados los trabajos, que hay dinero disponible, y que estoy a punto de cerrar la Cúpula, si me fuese, sería la ruina de esta Fábrica, grandísima vergüenza para toda la cristiandad y, para el alma, grandísimo pecado*»[181].

A Marcelo II le sucedió el cardenal Caraffa, que tomó el nombre de Pablo IV. Las murmuraciones contra Miguel Ángel continuaron en la misma dirección. Se alegaba que ochenta años eran muchos para continuar asumiendo los trabajos de la Basílica de San Pedro. Pero el artista toscano, combativo como en los tiempos de juventud, se mostraba dispuesto a seguir en Roma mientras le quedase una chispa de fuerza. Él había dicho que la cúpula de San Pedro se construiría con tal solidez que subsistiría hasta el día del Juicio

final, y le dolía enormemente pensar que no llegase a término: «*Sería de grandísima vergüenza para toda la cristiandad y, para el alma, grandísimo pecado*», repetía.

En 1557 se descubrió un error importante en la construcción, que hizo necesaria la destrucción de algunas partes de la obra. Del fallo era responsable uno de los jefes de obras. Miguel Ángel no alcanzó a darse cuenta porque, por enfermedad y vejez —tenía ochenta y dos años—, no le era posible controlar a diario lo que se hacía. Escribió a Vasari:

> «*Este error se ha cometido porque por los achaques de la edad no me es posible acercarme con frecuencia a la Basílica. Si se pudiese morir de vergüenza y de dolor, yo no estaría vivo*»[182].

Dos meses después se lamentaba con su sobrino Lionardo:

> *«(...) Aquí, en la Fábrica de San Pedro, las cosas no van muy bien, porque no es suficiente ordenar bien las cosas, porque los jefes de obras, por ignorancia o por malicia, hacen siempre lo contrario, y a mí me toca la preocupación de mi error. El resto de las cosas, las puedes imaginar, sabiendo la edad que tengo».*[183]

Aunque Marcelo II y Pablo IV no fueron tan favorables a Miguel Ángel como los anteriores Papas, lo mantuvieron en la Fábrica de San Pedro por no encontrar a nadie con talento suficiente para dirigir la construcción. Pero cuando murió Pablo IV en 1559, comenzaron de nuevo las intrigas y dicerías contra Miguel Ángel, que siguió trabajando movido por una profunda convicción: —«*Cuando trabajo para Dios mi salario es la alegría de servir, y el mérito que gano, para la vida eterna*».

Pero en 1560, al cumplir ochenta y cinco años pidió la dimisión de Arquitecto Jefe de San Pedro al nuevo Romano Pontífice, Pío IV. Sufría al ver que, aprovechándose de su vejez, se hacían las cosas mal, se gastaba más dinero del necesario, y trataban de engañarle. Pío IV no aceptó su renuncia. En este momento, dándose cuenta de que siendo tan anciano no vería la cúpula levantada, hizo el modelo en madera.

Nanni di Baccio Bigio, que seguía ambicionando sustituir a Miguel Ángel en la dirección de la Fábrica de San Pedro, buscó el favor del Gran Duque de Florencia, Cósimo. Este le respondió rotundamente que mientras viviese Miguel Ángel, jamás recomendaría a otro.

El 21 de agosto de 1563, apenas medio año antes de morir, Miguel Ángel escribió a su sobrino Lionardo:

> *«Veo por tu carta que has creído a ciertos envidiosos y malvados, que no pudiendo hacer que me someta a su voluntad, te escriben muchas mentiras. Son un grupo de bribones y tú eres tan bobo que les prestas fe como si yo fuese un niño. Aléjales de ti. Son personas que difaman, envidiosos, malvados.*
>
> *Me preguntas sobre cómo me encuentro y cómo va el gobierno de la casa. Estoy bien asistido. Tengo en mi casa a personas que me dan paz y de las que puedo fiarme. Pero piensa en ti y no en mis cosas, porque no soy un niño y me sé cuidar. Cuídate tú».*[184]

Pero en 1563, cuando murió el primer ayudante de Miguel Ángel en los trabajos de la Basílica, Nanni di Baccio Bigio aprovechó la coyuntura y consiguió que se le nombrase primer ayudante. Miguel Ángel escribió entonces a los Diputados de la Fábrica de San

Pedro:

«Reverendos monseñores, que sois como mis hermanos. Acabo de recibir un documento vuestro en el que se me comunica que el maestro Nanni Bigio ha entrado a trabajar en la Fábrica de San Pedro, siguiendo una orden dada por Su Santidad.

En este caso yo digo a ustedes que han hecho como las monjas de Génova, es decir, primero hacen lo que quieren y, después, lo comunican.

Sobre la cuestión de que es una orden de Su Santidad, contesto que Su Santidad, si quiere alguna cosa de mí, puede mandármela, como ha hecho otras veces. Yo no estoy en Roma por otro motivo más que para obedecerle y servirle. Y con esto termino.

Al servicio de ustedes

Michelagnolo Buonarroti».[185]

Nanni di Baccio Bigio, abusando de su posición, comenzó a demoler los andamios y a dirigir los trabajos.

Un día, sabiendo que el Papa visitaba el Capitolio, Miguel Ángel, con ochenta y ocho años pero todavía combativo, se acercó al lugar donde estaba y pidió justicia. El Papa lo tranquilizó y convocó a los Diputados de la Fábrica para hacer luz sobre las acusaciones. La Comisión prestó escucha a Nanni di Baccio Bigio y dijo que la Fábrica amenazaba ruina porque se habían cometido muchos errores por culpa de Miguel Ángel. Si Buonarroti continuaba con la dirección de los trabajos, la construcción no se terminaría nunca.

Pío IV no se dejó influenciar por esas declaraciones y ordenó una nueva investigación, encargándola a personas de su confianza, que se asesoraron con entendidos en arquitectura. Finalmente la verdad se abrió camino: se presentó una relación de los errores de Nanni di Baccio Bigio en la dirección de la construcción de San Pedro y otros fallos suyos en construcciones del pasado. Resultó culpable de incapacidad y de mentira. El Papa lo despidió y ordenó con un *Breve* que se respetase siempre, hasta en los mínimos detalles, el proyecto de Miguel Ángel. Estos hechos sucedieron en septiembre de 1563, pocos meses antes de la muerte del artista.

Miguel Ángel no tuvo el gozo de ver acabado el nuevo templo en vida, ni siquiera la Cúpula. Cuando murió, solo se había construido una parte el gigantesco tambor. El grandioso proyecto miguelangelesco de la Cúpula se concluyó en 1590 por obra de los arquitectos Della Porta y Fontana. Hubo que modificar algunos detalles respecto al diseño previsto por Miguel Ángel, inspirado en la cúpula de *Santa Maria del Fiore* de Brunelleschi. Se construyó unos metros más alta y con el casquete semiesférico, no ligeramente apuntado.

En la fachada principal tampoco se siguió totalmente el diseño de Miguel Ángel, sino el de Maderno, que transformó también la planta de cruz griega en cruz latina. De las cuatro cúpulas menores que había ideado Miguel Ángel para que coronasen la mayor solo se hicieron dos; las otras dos se sustituyeron por los campanarios de Bernini. Aunque el monumento se concluyó en 1626, cuando murió Miguel Ángel, tenía ya la unidad y la personalidad que hoy comunica.

En tiempos posteriores, entre 1655 y 1657, por querer de Alejandro VII, Bernini proyectó y realizó el gran pórtico de columnas para ofrecer un lugar adecuado para las

bendiciones. La estructura arquitectónica simboliza la Iglesia que abre los brazos hacia el mundo en un triple abrazo: a los católicos para confirmarles en la fe; a los heréticos para reunirlos en la Iglesia; y a los infieles para iluminarlos en la verdadera fe. Es el abrazo de Pedro que conduce a Cristo. En el centro de la plaza, bajo la dirección de Fontana, se había colocado el 10 de septiembre de 1586 el antiguo obelisco proveniente de Heliópolis. La Historia de este monumento tiene relación tanto con el Príncipe de los Apóstoles como con Miguel Ángel.

Es el famoso monolito, de unos veinticinco metros de altura y trescientas treinta toneladas de peso, que Calígula hizo traer de Egipto hacia el año 40 para adornar el Circo que él había construido a los pies del Vaticano. En este lugar, bajo el imperio de Nerón, fue martirizado San Pedro Apóstol que, posiblemente al morir vería el obelisco que lucía en el centro de la espina.

En 1547 Pablo III encargó a Miguel Ángel su traslado al centro de la plaza. Él, que siempre había obedecido, en esta ocasión se negó, a pesar de la insistencia del Pontífice.

¿Por qué Miguel Ángel rechazó este encargo? Tenía conocimientos de ingeniería y había inventado unas máquinas a modo de grúa para levantar pesos enormes. Algunos piensan que Miguel Ángel no quiso hacerlo por temor a que saliese mal la operación y se manchase su fama. Papini opina que quizá se debió a una reacción de orgullo y de rebelión: él era arquitecto y no mecánico; levantar un obelisco era más una obra de ingenieros que no empresa para un artista. Da además otra razón: la dificultad de este trabajo, unida al tiempo y al dinero que comportaba. De hecho, cuando por orden de Sixto V, Fontana levantó el obelisco, se necesitaron alrededor de novecientos obreros, ciento cincuenta caballos y muchos meses de trabajo.

El traslado del obelisco bajo la dirección de Fontana, está unido a una leyenda. Se narra que se había establecido pena de muerte para quien distrajese de la operación con una sola palabra. Durante el levantamiento de la mole hubo un momento de «suspense». Parecía que, por la fricción, las cuerdas no iban a resistir. Un marinero de Liguria gritó: —*Acqua alle funi!* (¡Echar agua a las cuerdas!). Gracias a esta sugerencia, la soga resistió y se evitó una tragedia que podría haber costado la vida a algunas personas. El Papa no aplicó la pena establecida y concedió, en cambio, a su ciudad natal —Bordighera— el privilegio de proveer al Vaticano de las palmas que se bendicen el Domingo de Ramos.

El obelisco es un monumento que los romanos han mirado siempre con especial afecto, por su relación con el martirio de San Pedro.

Seguimos en la Plaza de San Pedro que, desde el siglo XVII hasta la actualidad, ha sido escenario de numerosos acontecimientos.

En la mañana del 11 de octubre de 1962, desfiló por la Plaza, entre una inmensa multitud, una hilera de más de un kilómetro de hombres con la cabeza cubierta de mitras blancas: eran los Obispos de todo el mundo católico que entraban en la Basílica para la sesión de apertura del Concilio Vaticano II.

Podríamos narrar los sucesos acontecidos en esta Plaza, las innovaciones en la decoración —como han sido la colocación del mosaico de la Virgen Madre de la Iglesia,

la erección de un Via Crucis—, y algunas tradiciones que han surgido en ella —la instalación de un Nacimiento delante del obelisco durante el periodo de Navidad, la presencia de los niños de Roma el tercer domingo de Adviento con los Niños Jesús de sus pesebres, para que el Papa los bendiga personalmente y, con esa bendición, lleven también la bendición a sus familias—. Pero esto sería otra historia. Ahora hemos de concluir nuestro itinerario volviendo al tema con el que lo iniciamos, la vida de Miguel Ángel.

3. Última etapa. Muerte y funerales del artista toscano

Llegamos a la recta final de la vida de este gran artista.

Después de pintar el Juicio y de asumir la responsabilidad de la construcción de la Basílica de San Pedro, se empleó, como sabemos, en otros muchos trabajos. La fama del anciano maestro provocó que recibiera una avalancha de encargos arquitectónicos. Miguel Ángel tenía una cabeza y un corazón magnánimos, que se proyectaban mucho más allá de sus fuerzas físicas.

A los setenta y ochenta años seguía asumiendo nuevos trabajos: el diseño de la Iglesia del *Gesù* en Roma, la Capilla Paulina, el Palacio Farnese, la Iglesia de Santa María de los Ángeles en el lugar ocupado por las Termas de Diocleciano, la Capilla Sforza en Santa María la Mayor...

Esta última etapa de la vida de Miguel Ángel estuvo particularmente marcada por la devoción a Cristo muerto. En su producción artística, raras veces había representado a Jesús Niño y, solo dos veces, a Cristo vivo (el Cristo con la Cruz que está en la iglesia de *Santa Maria sopra Minerva*[186], y el Cristo del Juicio Final). En el Cuerpo muerto de Cristo —todavía más que en el Cristo vivo clavado en la Cruz— veía Miguel Ángel la extrema humillación del Dios Encarnado, y la más conmovedora prueba de su inmenso amor por el hombre. Su fe y su esperanza se fortalecían mirando a Cristo en el intervalo de tiempo que media entre el horror de la Crucifixión y el estupor de su Resurrección gloriosa. Ahí veía de modo patente que quien había derramado hasta la última gota de su sangre por la salvación del hombre, no podía permitir que se perdiese. Así lo expresa uno de sus poemas más conocidos.

> *«Señor, amor mío. Tú que todo has hecho*
> *y con tu carne y tu sangre*
> *purgas y sanas el alma*
> *de las infinitas culpas y movimientos humanos».*[187]

La Piedad es la representación con la que Miguel Ángel mayormente se encontraba. Este grupo escultórico reunía, en un único motivo, sus grandes amores: Cristo muerto, acompañado de su Madre.

Las Piedades que esculpió en los últimos años de su vida son manifestación plástica de sus dudas, de su oración y de su esperanza. En 1547, a los setenta y dos años,

comenzó a tallar la llamada ***Piedad florentina***. En ella, además de Cristo y la Santísima Virgen comparecen otros dos personajes, Nicodemo y la Magdalena. Según Vasari y Condivi —cosa que, por otra parte, resulta bien patente—, el rostro de Nicodemo es el autorretrato del propio artista. Nicodemo —Miguel Ángel— hace las veces de la Santísima Virgen en su función de sostener el cuerpo de Jesús.

¿Por qué Miguel Ángel en el tramo final de su vida ha querido asimilarse a este judío influyente de los tiempos de Jesús? La respuesta se encuentra en la propia vida del artista que, en esos momentos, hacía eco a la pregunta formulada por el anciano Nicodemo: «¿Cómo puede el hombre nacer siendo viejo? ¿Acaso puede entrar de nuevo en el seno de su madre y volver a nacer?» (Jn 3, 4).

La escultura muestra a Cristo que parece nacer de Miguel Ángel. Timothy Verdon, el conocido historiador del arte, piensa que quizá está presente aquí la intuición de San Ambrosio: «toda alma que cree concibe y genera el Verbo de Dios (... y) si hay una sola Madre de Cristo según la carne, según la fe, en cambio, Cristo es fruto de todos»[188].

Esta obra es una confesión en piedra de la fe y de la esperanza de Miguel Ángel en Cristo. La figura de la Magdalena, la primera —después de la Santísima Virgen, según la tradición— que vio al Resucitado, es signo inequívoco de su esperanza.

Vasari y Condivi coinciden en decir que Miguel Ángel, que pensaba iba a morir pronto, deseaba colocar este grupo escultórico como monumento fúnebre en el altar de la Capilla donde fuese enterrado. Pero, en 1555, cuando estaba a punto de terminarla, rompió algunas partes al descubrir un defecto en el mármol. Uno de sus ayudantes insistió para comprarla y le pidió permiso para repararla, como efectivamente sucedió.

Su última escultura es la ***Piedad Rondadini***. Aunque quedó inacabada, testimonia igualmente la fe de Miguel Ángel. Aquí también el personaje que sostiene el cuerpo de Cristo no es la Virgen Santísima, sino el anciano Miguel Ángel, que quiso materializar así, nuevamente, su contrición y su esperanza en la resurrección.

Trabajaba en ella incluso por las noches, cuando no dormía, a la luz de una candela. Sabemos por Volterra que dos días antes de morir, esculpía con su cansada mano de nonagenario el Cristo muerto de esta última Piedad. Escribe pocas semanas antes de morir: «Amado Señor mío. Solo a Ti llamo e invoco contra mi inútil y ciego tormento»[189].

Desde 1534 vivía en su casa de la calle *Macel de' Corvi*, situada cerca de la actual Plaza Venecia, frente a la columna de Trajano. Las habitaciones eran pobres y con escasa decoración. Junto a la vivienda había un establo para el caballo con el que se movía por todas partes y un barracón en el que guardaba mármoles y esculturas. Podría haber vivido en un palacio junto al Tiber, o en la zona *dei Banchi Vecchi*, barrio habitado por los florentinos residentes en Roma. Pero quiso permanecer pobre.

Por sus contemporáneos sabemos que dos días antes de morir salió de su casa a caballo. Tenía fiebre. Iba a visitar las obras de la Cúpula de San Pedro y, siendo Miércoles de Ceniza, podemos suponer que tenía intención de detenerse en una iglesia para que le impusiesen las cenizas.

Deseaba morir consciente y con todos los sacramentos. Vasari recoge su brevísimo

testamento: «*Dejo mi alma en las manos de Dios; mi cuerpo a la tierra; y mis pertenencias a mis parientes más próximos*». Pidió, además, a sus amigos que cuando estuviese en trance de muerte le recordasen la Pasión del Señor, los sufrimientos de Cristo.

Cuando expiró estaban alrededor de su cama Danielle da Volterra, Tommaso del Cavaliere, Diomede Leoni y el sirviente Antonio. Estos cuatro hombres le recordaron en sus últimas horas la Pasión de Cristo. Daniele Volterra, que lo asistió hasta el último momento, escribió a Lottini: «Nadie ha pasado de esta vida a la otra con mejor sentimiento, ni con mayor devoción».

No se tienen noticias sobre si recibió los últimos sacramentos. Papini opina que es más que probable que los recibiese[190].

Miguel Ángel murió el 18 de febrero de 1564, cuando faltaban pocos días para su noventa cumpleaños. Era el viernes sucesivo al Miércoles de Ceniza. La casa en la que murió se demolió a finales del siglo XIX para abrir paso a la nueva urbanización que preveía la construcción del monumento a Víctor Manuel.

El funeral se celebró el 20 de febrero en Roma, en la Basílica de los Doce Apóstoles, cerca de Plaza Venecia. A esta iglesia, emplazada en las inmediaciones de su casa de *Macel de' Corvi*, acudía Miguel Ángel casi todos los días para asistir a la Santa Misa.

En la ceremonia del funeral estaban los que trabajaban en la Fábrica de San Pedro, seguramente llorando la pérdida de su gran maestro. Conocemos pocos detalles, pero es fácil imaginar que hasta las calles y edificios de Roma participarían en el último adiós al artista que por tantos años había honrado su ciudad. Y el sol romano, con esa luz que enamoraba a Miguel Ángel, se abriría camino entres el cielo gris del invierno para lucir con sus mejores esplendores.

Lionardo, el sobrino tan querido, llegó cuando su tío había fallecido. Con él, Miguel Ángel quitaba toda importancia a sus achaques. Conociendo Leonardo el deseo de Miguel Ángel de ser sepultado en Florencia, después de obtener el permiso del Papa, lo llevó secretamente a esta ciudad. Posiblemente temía que los habitantes de Roma quisiesen a toda costa que los restos mortales del maestro permaneciesen en su ciudad.

En la capital de la toscana, los funerales tuvieron lugar el 11 de marzo en la iglesia de la Santa Cruz, donde el artista deseaba ser enterrado. Se cuenta que cuando abrieron el féretro para que viesen a Miguel Ángel los que no habían podido estar en Roma o no habían coincidido con el artista desde hacía años, encontraron que su cuerpo estaba intacto, sin desprender mal olor. Parecía que dormía. Así lo relata Vasari.

Meses después, el 14 de julio, se celebraron los funerales en la iglesia de San Lorenzo, la más antigua de Florencia, consagrada en el año 393 por San Ambrosio.

En el siglo XVIII, un descendiente de Miguel Ángel obtuvo el permiso para abrir la sepultura. El cuerpo del insigne artista toscano seguía intacto.

Actualmente sus restos mortales se encuentran en la iglesia de la Santa Cruz. La tumba se realizó sobre el diseño de Vasari. Preside el monumento funerario una pintura de la Piedad. Debajo, el busto de Miguel Ángel. Y sobre la sepultura se encuentran tres esculturas que representan personificaciones de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura.

Aparecen con el rostro triste por la desaparición del gran maestro.

Miguel Ángel pasó a la otra vida sin sospechar hasta qué punto su obra sería celebrada en las generaciones siguientes. Muy lejos de su imaginación estaba también el honor que le concedería Pablo VI cuatro siglos más tarde, colocando un busto del artista en la subida a la Cúpula. Fue un gesto de agradecimiento por sus trabajos, en particular por los relacionados con la Basílica de San Pedro. Y más todavía, una celebración del esplendor del mensaje cristiano que nos ha legado.

Dios, en su misericordia, habrá acogido a Miguel Ángel que ahora contemplará sin velos la Belleza que barruntaba. Su vida continúa y parte de su felicidad en el Paraíso será ver la multitud de hombres y mujeres a los que el mensaje que comunicó con su arte sigue interpelando.

Nuestro recorrido por la vida y la obra de Miguel Ángel ha concluido. Pero la visita más que terminar, comienza a partir de este momento. Ahora sus pinturas nos hablan, sus esculturas se han vuelto expresivas. Estamos en condiciones de continuar escuchando lo que comunican.

[157] El marqués de Pescara participó en muchas batallas a las órdenes del Emperador Carlos V. En 1525 derrotó a los franceses en Pavía y, gracias a esta victoria, el Emperador consiguió la hegemonía sobre Italia.
[158] Cfr. T. VERDON, *Michelangelo teologo*, cit., pp. 132-133.
[159] Giunto è già 'l corso della vita mia, / con tempestoso mar, per fragil barca, / al comun porto, ov'a render si varca / conto e ragion d'ogni opra trista e pia. / Onde l'affettuosa fantasia / che l'arte mi fece idol e monarca / conosco or ben com'era d'error carca / E quel c'a mal suo grado ogn'uom desia (*Rima*, 285).
[160] *Rima*, 293.
[161] Le favole del mondo m'anno tolto / il tempo dato a contemplare Iddio / Né sol le grazie sue poste in oblio, / Ma con lor, più che senza, a peccar volto. / Quel c'altri saggio, me fa cieco e stolto / e tardi a riconoscer l'error mio.
Manca la speme, e pur cresce 'l desio / che da te sia dal proprio amor disciolto. /Ammezzami la strada, c'al ciel sale,
Signor mie caro, e a quel mezzo solo / salir m'è di bisogno la tuo 'ita. / Mettimi in odio quante 'l mondo vale / e quante suo bellezze onoro e colo. / C'anzi morte caparri eterna vita (*Rima*, 288).
[162] Nè pinger né scolpir fie più che quieti / L'anima, volta a quell'amor divino, / c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia (*Rima*, 285).
[163] Se durante la mia giovinezza mi fossero reso conto / che l'immortale splendore della bellezza di cui mi ero innamorato / avrebbe acceso, rifluendo verso il cuore, un fuoco d'infinito tormento, / come avrei spento volentieri la luce nei miei occhi!
[164] *«Mis oraciones serían dulces si Tú me prestases la fuerza para rezar»* (Ben sarien dolce le preghiere mie, / se virtù mi prestáis de pregarte): Rima, 292.
[165] Un don celeste non con mile pruove / pagar del suo può già chi è mortale.
[166] Cfr. *Rima*, 302.
[167] Non è più bassa o vil cosa terrena / che quel che senza Te mi sento e sono, / onde a l'altro dessir chiede perdono / la debil mie propria e stanca lena (*Rima*, 289).
[168] Né proprie forze ho, ch'al bisogno sièno. / Per cangiar vita, amor, costume o sorte, / Senza le tuo divino e chiare scorte, / d'ogni fallace corso guida e freno (*Rima*, 293).
[169] Gl' infiniti pensier mie, d'error pieni, / Ne gli ultim'anni della vita mia, / Ristringer si dovrien 'n sol che sia / Guida agli eterni suo giorni sereni. / Ma che poss'io, Signor, s'a me non viene / Coll'usata ineffabil cortesia? (Rima, 286).
[170] I' parlo a Te, Signor, ch'ogni mie pruova / Fuor del tuo Sangue, non fa l'uom beato: Miserere di me (*Rima*, 280).
[171] Po' che non fusti del Tuo Sangue avaro / Che sarà di tal dono la tuo cremenza, / Se 'il ciel non s'apre a noi con altre chiave? (*Rima*, 289).
[172] Ascender vivo fra gli spiriti eletti / per grazia tal, ch'ogni altra par men buona.

[173] De', fammiti vedere in ogni loco! / Se da mortal bellezza arder me sento, / Appresso al tuo mi sarà foco spento, / E io nel tuo sarò, com'ero, in foco. // Signor mio caro, i' Te sol chiamo e 'nvoco / Contra l'inutil mie cieco tormento: Tu sol puo rinnovarmi fuora e dentro / Le voglie e 'l senno e 'l valor lento e poco; // Tu desti al tempo ancor quest'alma diva / E 'n quesa spoglia ancor fragil' e stanca / L'incarcerasti, e con fiero destino. // Che poss' io altro, che così non viva? / Ogni ben senza te, Signor, mi manca; / Il cangiar sorte è sol poter divino (*Rima*, 274).
[174] PALEOTTI, *Archiepiscopale Bononiense*, Roma 1548, p. 81.
[175] Para la exposición del trabajo de Miguel Ángel en las obras de la Basílica de San Pedro, me apoyo principalmente en los siguientes estudios: G. PAPINI, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, cit.; T. VERDON, *Michelangelo teologo*, cit.; IDEM, *La Basílica di San Pietro*. *I Papi e gli artisti*, Mondadori, Milano 2005; G. VASARI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti, fiorentino. Pittore, scultore e architetto*, en: *Vita dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, cit.; M. BRION, *Michel-Ange*, Albin Michel, Paris 1939.
[176] Cfr. A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit., p. 24.
[177] G. VASARI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti, fiorentino. Pittore, scultore e architetto*, en: *Vita dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, cit., p. 84.
[178] Carta a Bartolomeo Ammannati, de comienzos de enero de 1547: *Carta*, 205.
[179] Carta a su sobrino Lionardo, 21 de diciembre de 1549: *Carta*, 249.
[180] He tenido ocasión recientemente de verificar los datos relativos al periodo de tiempo transcurrido entre la muerte de Pablo III y la elección de Julio II en la Exposición *Lux in arcana* (Plaza del Capitolio, Roma 29 de febrero al 19 de septiembre de 2012). La exposición mostraba 100 documentos originales del Archivo Secreto Vaticano, entre ellos, una carta de Miguel Ángel de este periodo, en la que manifiesta su disgusto por la situación creada por la Fábrica de San Pedro. Puede consultarse el sito oficial de la exposición: www.luxinarcana.org
[181] Carta a Giorgio Vasari, 11 de mayo de 1555: *Carta*, 286.
[182] Carta a Giorgio Vasari, 1 de julio de 1557: *Carta*, 315.
[183] Carta a su sobrino Lionardo, 15 de septiembre de 1557: *Carta*, 318.
[184] Carta a su sobrino Lionardo, 21 de agosto de 1563: *Carta,* 348.
[185] Carta a los Diputados de la Fábrica de San Pedro, 6 de septiembre de 1563: *Carta*, 349.
[186] Como he mencionado en la breve nota biográfica, esta escultura, iniciada por Miguel Ángel, la llevó a término un discípulo inexperto.
[187] Signor mie car, tu sol che vesti e spogli, / e col tuo sangue l'alma purghi e sani / da l'infinite colpe e moti umani (*Rima*, 302).
[188] SAN AMBROSIO, *Comentario sobre San Lucas* 22-23 (PL 15, 1639-1642): en T. VERDON, *Michelangelo teologo*, cit., pp. 134-135.
[189] «Signor mio caro i' Te sol chiamo e 'invoco / Contro l'inutil mie cieco tormento» (*Rima*, 274).
[190] Cfr. G. PAPINI, *La vita di Michelagniolo nella vita del suo tempo*, cit. p. 609.

VII. SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA COMENTADA SOBRE MIGUEL ÁNGEL Y LA CAPILLA SIXTINA

GIORGIO VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton & Compton, Roma 2002. En castellano: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid 2010.

Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 — Florencia, 1574). Pintor, arquitecto e histórico del arte. Debe su fama principalmente a esta obra. «Las Vidas», publicada en Florencia en 1550 por el editor Lorenzo Torrentino, constituyen la primera historia crítica del arte italiano. Es una obra imprescindible para quien desee conocer directamente el Renacimiento italiano y sus protagonistas. Comenzando por Cimabue, Vasari relata, analiza y comenta la vida y la obra de los artistas que vivieron en el arco de tres siglos, hasta alcanzar los contemporáneos. En sus descripciones incluye juicios personales y valoraciones críticas. Distingue —según su opinión— «al bueno del mediocre, al excelente del bueno». La información que ofrece y las fechas no son siempre exactas. Es conocido que omite lo que le parece y exagera o inventa defectos de los artistas que no aprecia.

Cuando Miguel Ángel leyó la biografía, juzgó que tenía muchas lagunas: no decía cosas dignas de mención y, en cambio, mencionaba otras que no eran verdaderas. Decidió entonces escribir su propia biografía, confiando la redacción a Condivi que actuó prácticamente como su amanuense. La biografía de Condivi se editó en 1553.

ASCANIO CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (a cura di Giovanni Nencioni, con saggi di M. Hirst e C. Elan), S.P.E.S., Firenze 1998. En castellano: *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*, Akal, Madrid 2008.

Es la segunda biografía del Buonarroti publicada mientras vivía. Junto con las *Cartas* y *Rimas* de Miguel Ángel, y los documentos encontrados en su Archivo doméstico (Casa Buonarroti) es, sin duda, la mejor fuente para conocer al artista.

Cuando murió Miguel Ángel, Vasari publicó una nueva edición de su vida. No corrigió los errores de la primera edición, pero añadió casi textualmente buena parte del libro de Condivi, sin mencionarlo. Así, la obra de Condivi quedó prácticamente incorporada en la de Vasari.

GIOVANNI PAPINI, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milano (1949), 19527. En castellano: *Miguel Ángel en la vida de su tiempo*, Aguilar, Madrid 1956.

Posiblemente, es la biografía más viva y rica sobre Miguel Ángel. Tiene un planteamiento original: refleja la personalidad del artista a través de las personas que tuvieron relación con él. Todo lo que escribe está fundado en documentos contemporáneos y en fuentes seguras. De las muchas tradiciones acerca del artista acoge solo las que tienen mayor verosimilitud. A diferencia de otras biografías famosas que se detienen excesivamente en la historia política de su tiempo, Papini tiene en cuenta el mundo social y cultural en el que vivió Miguel Ángel, pero siempre es el artista el centro de ese mundo.

HERMANN FRIEDRICH GRIMM, *Michelangelo*, Dall'Oglio, Milano 1957. En castellano: *Vida de Miguel Ángel*, Poseidón, Buenos Aires 1943.

Biografía que goza de autoridad. Concede, quizá, excesivo espacio al relato de las luchas políticas y religiosas y a las revueltas sociales de su tiempo. Es aconsejable la consulta de un buen tratado de Historia de la Iglesia para situar más adecuadamente la presentación de esos hechos y de los juicios que hace el autor.

MARCEL BRION, *Michel-Ange*, Albin Michel, Paris 1939. Última edición. En castellano: *Miguel Ángel o la*

creación, Vergara, Barcelona 2004.

Buena biografía, aunque la admiración por Miguel Ángel le lleva, en ocasiones, a cierta exageración.

BRUNO NARDINI, *Michelangelo. Biografia di un genio*, Giunti, Firenze 2004. Existe una edición en castellano de la misma editorial.

Biografía de Miguel Ángel, breve y popular, que se completa con la cronología de los eventos históricos y artísticos. Sin pretensiones de carácter científico —carece de introducción y de notas— es un relato pensado para un público amplio, que trata de transmitir los rasgos más destacados de la personalidad genial del artista. Escrito con pluma ágil, destaca por el tono equilibrado al tratar temas controvertidos que se presentan habitualmente de modo desenfocado (relaciones de Miguel Ángel con Vittoria Colonna, con Tommaso del Cavalieri). Útil para un primer encuentro con el artista toscano. Existen numerosas ediciones.

HEINRICH KOCH, *Miguel Ángel*, Salvat, Barcelona 1984.

Biografía en la que se realiza un recorrido por la vida y la obra del polifacético artista, a partir de un minucioso análisis de documentos de la época. Incluye una selección significativa de las cartas y escritos de Miguel Ángel. Útil como introducción.

La voz *Miguel Ángel Buonarroti* (autor: A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS) de la *Gran Enciclopedia Rialp* (GER, vol 15, Rialp, Madrid 19937) es muy útil para introducirse en las variadas facetas de la personalidad y de la obra del artista toscano.

IRVING STONE, *La agonía y el éxtasis. Vida de Miguel Ángel*, Emecé, Barcelona 1996.

Conocido relato novelado que trata principalmente de las vicisitudes relacionadas con la pintura de la Bóveda de la Capilla Sixtina. Ha sido llevada al cine con la interpretación genial de Charlton Heston.

MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime e lettere*, (a cura di P. Mastrocola), Utet, Torino 1992.

Esta edición contiene todos los *Poemas* de Miguel Ángel y una colección bastante completa de sus *Cartas*. Para el texto de las *Rimas* ha utilizado la edición crítica de E.N. GIRARDI, Bari 1960. En las *Cartas* —texto y cronología— sigue el *Carteggio di Michelangelo* (5 vol., Firenze, 1965-1983) edición póstuma de G. POGGI, editada por P. BAROCCHI y R. RISTORI. Se ha servido también de la editada por E.N. GIRARDI (Arezzo 1976) que, a su vez, se realizó a partir de la de G. PAPINI (Lanciano 1910).

La edición de Mastrocola incluye dos apéndices: uno, con las correspondencias de las *Rimas* con las de la edición de FREY; otro, con las correspondencias de las Cartas con las de las ediciones precedentes de BAROCCHI-RISTORI, GIRARDI y MILANESI.

MICHELANGELO BUONARROTI, *Lettere* (a cura di G. PAPINI), Carabba, Lanciano 1910.

MICHELANGELO BUONARROTI, *Lettere* (a cura di E.N. GIRARDI), Arezzo 1976.

Tanto esta edición como la de Papini son compilaciones de uso habitual.

MICHELANGELO BUONARROTI, *Poesie*, Carabba, Lanciano 1911.

MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, Rizzoli, Milano 1990, 4.ª edición.

FRANCISCO DE HOLANDA, *Dialoghi romani con Michelangelo* (a cura di E. SPINA BARELLI), Rizzoli, Milano 1964. En castellano: *De la pintura antigua* (1548), Libro II (*El diálogo de la pintura*), Edición de la Real

Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1921.

En esta obra se recoge el contenido de las conversaciones entre el pintor portugués Francisco de Holanda y Miguel Ángel, en las que el artista toscano expresa su pensamiento acerca de la belleza y de la creación artística.

ROBERTO ZAGNOLI *(ed), La Parola dipinta. La Bibbia nella Capella Sistina* (Vol I: *Michelangelo e la volta*; Vol II.1 e II.2: *I Pittori Quattrocentisti*; Vol III: *Michelangelo e il Giudizio*; Vol IV: *I Papi e l'arte*), Edizione Musei Vaticani — Il Sole 2 ore, Città del Vaticano 2009.

Obra en cinco volúmenes, con excelentes fotografías, en la que se hace una lectura bíblica del ciclo pictórico de la Capilla Sixtina. Recoge también anécdotas y pormenores de los artistas que trabajaron en ella. El libro ayuda a descubrir la riqueza cristiana, a veces insospechada, de los frescos miguelangelescos.

JUAN PABLO II, *Tríptico Romano. Poemas*, Quaderna — Universidad Católica de San Antonio, Murcia 2003.

Meditación poética sobre el misterio de Dios y de su Verbo que se hace visible en la Encarnación. Desde esta perspectiva se busca conocer al hombre, su origen y destino: el sentido último de todo lo humano. La segunda parte de la obra está inspirada en las imágenes espléndidas de la creación y del Juicio final que Miguel Ángel nos ha dejado en la Capilla Sixtina.

TIMOTHY VERDON, *Michelangelo teologo,* Ancora, Milano 2005.

Biografía escrita principalmente desde la perspectiva religiosa que se pone de manifiesto en algunas obras del artista toscano. Erudita y apoyada en estudios documentados. Con buenas fotografías.

MARCO BUSSAGLI, *Michelangelo. Il volto nascosto nel Giudizio*, Medusa, Milano 2004.

En esta obra desarrolla una teoría plausible sobre la composición del Juicio como «Rostro Santo». Contiene muchos elementos útiles sobre las circunstancias de la obra y la vida del artista.

CLAUDIO VASALE, CLEMENTE CIATTAGLIA (ed), *Il problema della salvezza nella vita e nelle opere di Michelangelo*, UCAI, Roma 1976.

Recoge las actas del «Convegno» de estudio con ocasión del V centenario del nacimiento de Miguel Ángel, celebrado en Roma del 20 al 21 de diciembre de 1975.

D. REDIG DE CAMPOS, *Il Giudizio universale di Michelangelo*, Aldo Martello Editore, Milano 1964.

Conocida descripción del Juicio final realizada por quien fue director de los Museos Vaticanos.

HEINRICH W. PFEIFFER, *La Capilla Sixtina. Iconografía de una obra maestra*, Musei Vaticani-Libreria Editrice Vaticana-Lunwerg, Barcelona, 2007.

Investigación iconográfica que ofrece un análisis exhaustivo de todas las imágenes de la Capilla Sixtina, dando una interpretación metafórica y teológica de las mismas. Contiene fotografías de gran calidad.

TIMOTHY VERDON, *La Basilica di San Pietro. I Papi e gli artisti*, Mondadori, Milano 2005.

Contiene elementos de interés sobre los trabajos de Miguel Ángel en torno a la construcción de la Basílica de San Pedro.

OBRAS QUE CONTIENEN ABUNDANTE DOCUMENTACIÓN Y FOTOGRAFÍAS SOBRE LA

RESTAURACIÓN DE LOS FRESCOS

FABRIZIO MANCINELLI, GIANLUIGI COLALUCCI, N. GABRIELLI, *Il Giudizio finale e il suo restauro. Note di Storia, tecnica e conservazione*, in AA.VV., *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore*, De Agostini, Novara 1992.

FABRIZIO MANCINELLI, ANNA MARIA DE STROBEL, *Michelangelo. Le Lunette e le Vele della Cappella Sistina*, Leonardo — De Luca, Roma 1992.

FABRIZIO MANCINELLI, *La Cappella Sistina*, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Città del Vaticano 1993.

L.W. PATRIDGE, FABRIZIO MANCINELLI, GIANLUIGI COLALUCCI, *La Cappella Sistina. Il Giudizio restaurato*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1998.

MONUMENTI, MUSEI E GALLERIE PONTIFICIE, *Michelangelo. La Cappella Sistina I: Documentazione sul restauro del Giudizio universale*, Musei Vaticani — Istituto Geografico De Agostini, Novara 1999.

Todos estos libros contienen reproducciones fotográficas de calidad.

ALGUNOS TEXTOS DEL MAGISTERIO SOBRE EL ARTE Y SOBRE LA CAPILLA SIXTINA

PABLO VI, *Encuentro con los artistas*, 7-V-1964.

PABLO VI, *Homilía con ocasión del V centenario del nacimiento de Miguel Ángel*, 28-II-1976.

JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, 4-IV-1999.

JUAN PABLO II, *Homilía con ocasión de la inauguración de la restauración de la Capilla Sixtina*, 8-IV-1994.

BENEDICTO XVI, *La catedral desde la arquitectura románica a la gótica, el trasfondo teológico*. Audiencia 18-XI-2009.

BENEDICTO XVI, *Encuentro con los artistas en la Capilla Sixtina*, con ocasión del 10º aniversario de la «Carta a los artistas» de Juan Pablo II (4-IV-1999) y del 45 aniversario del Encuentro de Pablo VI con los artistas (7-V-1964), 21-XI-2009.

© 2013 *by* María Ángeles Vitoria
© 2013 by EDICIONES RIALP, S.A.,
Alcalá, 290. 28027 Madrid.
www.rialp.com

Conversión ebook: MT Color & Diseño, S. L.
ISBN: 978-84-321-4270-3

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita reproducir, fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Table of Content

Portadilla
Índice
Dedicatoria
Prefacio
Introducción
I. Entrando a los Museos Vaticanos
    1. El arte y los artistas
    2. Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564). Breves notas biográficas
    3. El artista desde dentro
II. En la Capilla Sixtina
    1. Breve historia de la construcción
    2. Fases de la decoración
III. La aventura de la Bóveda (1508-1512)
    1. Los preparativos y el proyecto
    2. El origen del mundo y del hombre: temática central de la Bóveda
    3. Episodios de una historia de salvación: las pechinas
    4. Los antepasados de Cristo
    5. El hombre nunca ha estado solo: Sibilas y Profetas
IV. La pared del Juicio Final (1536-1541)
    1. Génesis de una obra maestra
    2. La narración pictórica del Juicio universal
    3. Claves de lectura de los frescos de la Sixtina
    4. Censuras al Juicio en el contexto histórico-cultural de la Reforma Católica (1563)
    5. La Capilla Sixtina: Santuario de la Teología del cuerpo
V. Una obra dos veces maestra
    1. Cuando ciencia y arte colaboran
    2. La limpieza de los frescos: el descubrimiento del color
VI. A la salida de la Sixtina
    1. El anhelo de salvación en la vida y en las obras de Miguel Ángel
    2. La Basílica de San Pedro y otros proyectos
    3. Última etapa. Muerte y funerales del artista toscano
VII. Selección bibliográfica comentada sobre Miguel Ángel y la Capilla Sixtina
Galería fotográfica I
Galería fotográfica II
Créditos

Índice

Portadilla 2
Índice 3
Dedicatoria 4
Prefacio 5
Introducción 7
I. Entrando a los Museos Vaticanos 10
1. El arte y los artistas 10
2. Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564). Breves notas biográficas 14
3. El artista desde dentro 24
II. En la Capilla Sixtina 40
1. Breve historia de la construcción 41
2. Fases de la decoración 42
III. La aventura de la Bóveda (1508-1512) 46
1. Los preparativos y el proyecto 46
2. El origen del mundo y del hombre: temática central de la Bóveda 50
3. Episodios de una historia de salvación: las pechinas 57
4. Los antepasados de Cristo 58
5. El hombre nunca ha estado solo: Sibilas y Profetas 61
IV. La pared del Juicio Final (1536-1541) 69
1. Génesis de una obra maestra 69
2. La narración pictórica del Juicio universal 72
3. Claves de lectura de los frescos de la Sixtina 86
4. Censuras al Juicio en el contexto histórico-cultural de la Reforma Católica (1563) 89
5. La Capilla Sixtina: Santuario de la Teología del cuerpo 92
V. Una obra dos veces maestra 132
1. Cuando ciencia y arte colaboran 132
2. La limpieza de los frescos: el descubrimiento del color 139
VI. A la salida de la Sixtina 143
1. El anhelo de salvación en la vida y en las obras de Miguel Ángel 143
2. La Basílica de San Pedro y otros proyectos 148
3. Última etapa. Muerte y funerales del artista toscano 157

VII. Selección bibliográfica comentada sobre Miguel Ángel y la Capilla Sixtina 162
Galería fotográfica I 33
Galería fotográfica II 95
Créditos 166